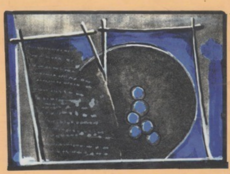
# معجم السرديّات



محمد القاضي
محمد الخبو
أحمد السماوي
محمد نجيب العمامي
علي عبيد
نور الدين بنخود
فتحي النصري
محمّد آيت ميهوب

إشراف
محمد القاضي







# معجم السرديّات

إشراف

**محمّد القاضي**

تأليف

محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي،
علي عبيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمّد آيت ميهوب

الرابطة الدولية للناشرين المستقلين

**الكتاب:** معجم السرديّات
**التأليف:** مجموعة من المؤلفين
**إشراف:** محمد القاضي
**الغلاف:** فارس غصوب

**الناشرون:** © دار محمد علي للنشر ـ تونس
ISBN: 978-9973-33-294-3
edition.medali@tunet.tn
دار الفارابي ـ لبنان
ISBN: 978-9953-71-603-9
مؤسسة الانتشار العربي ـ لبنان
دار تالة ـ الجزائر
دار العين ـ مصر
دار الملتقى ـ المغرب

**الطبعة الأولى 2010**

# بين يدي المعجم

يندرج هذا الكتاب في سياق جهود ما فتئ الباحثون يبذلونها في مجال التأليف المعجميّ من جهة، وفي سياق حقل السرديّات من جهة أخرى. ولئن كانت جذور التأليف المعجميّ ممتدّة في الحضارة العربيّة الإسلاميّة، فإنّ هذا الضرب من التأليف ما لبث أن ضمر واقتصر أمره على جمع ما تفرّق وتكرار ما جادت به قرائح القدامى دونما مواكبة لما يستجدّ في مستوى الممارسة اللغويّة من جديد الألفاظ والمصطلحات. ولا عجب في هذا إذ التأليف المعجميّ مرتبط وثيق الارتباط بإنتاج المعرفة، فكلّما ازدهر العلم كان الإقبال على طلبه أشدّ والحاجة إلى توضيح مصطلحاته ومفاهيمه أوكد.

وتعدّ السرديّات (Narratology/ Narratologie) من الحقول المعرفيّة الحديثة التي ازدهرت في النصف الثاني من القرن العشرين وما فتئت تتطوّر وتتوسّع فتنهل من غيرها من المعارف كاللسانيّات والسيميائيّة والتداوليّة، كما تتسرّب إلى اختصاصات كثيرة شأن الأدب والتاريخ والفولكلور والمسرح والسينما والموسيقى...ومن شأن هذا التوسّع أن ينزّل السرديّات منزلة محوريّة من البحث المتعدّد الاختصاصات في عصرنا.

والناظر في المجال العربيّ يلاحظ أنّ انتقال السرديّات إلى لسان العرب لم يتأخّر كثيراً عن زمن ظهورها في اللغات الغربيّة، فمنذ السبعينيّات كان عدد من الجامعات العربيّة يدرّس السرديّات وإن بأسماء أخرى. ولعلّ الأستاذ توفيق بكّار كان رائدا في هذا المجال إذ كان في بدايات السبعينيّات من القرن العشرين يدرّسها لطلبة الأستاذيّة بالجامعة التونسيّة باسم "المناهج الحديثة". وقد ترتّب على ذلك أن تكاثرت الدراسات السرديّة تكاثرا زاد من وتيرته أن استسهلها أغلب المقبلين عليها فاشتقّ كلّ باحث من عنده مصطلحات لم يقابلها بما اجترحه غيره. فكان نَفاق سوق السرديّات سبباً من أبرز الأسباب التي أدّت إلى تفاقم الوضع المصطلحيّ في هذا الحقل الممتدّ الأطراف.

وزاد الطينَ بلّة أنّ هذا العدّ الذي لا ينقطع من المصطلحات لم يواكبه نشاط

معجميّ يقنّن وضع المصطلحات ويستصفي منها ما يكون أقرب إلى الوفاء بمقتضيات المعنى. فلسنا نعرف في العربيّة إلّا معجمين أحدهما وضعه جيرالد برنس بالإنكليزيّة بعنوان "معجم السرديّات" (Dictionary of Narratology) ونقله إلى العربية عابد خزندار[1] بعنوان "المصطلح السرديّ" والسيد إمام بعنوان "قاموس السرديّات"[2]، والآخر "معجم مصطلحات نقد الرواية" للطيف الزيتوني[3]، وقد أثبت صاحبه في بدايته مقابلا إنقليزيّا لعنوانه هو (A Dictionary of Narratology) والمعجمان كلاهما - وإن اتّفقا من جهة العنوان الأصليّ على الأقلّ مع معجمنا هذا - لا يشملان المصطلحات السرديّة، ولا يقدّمان للمصطلح شرحاً وافياً، ولا يلتزمان خطّة واضحة في وضع المصطلح.

من هنا تتبيّن أهمّيّة أن يكون بين أيدي الباحثين والطلّاب والمثقّفين العرب عامّة معجم مختصّ في السرديّات يوضّح الغوامض ويقف على الفويرقات ويقدّم مداخل تجمع بين الجانبين النظريّ والتطبيقيّ. ولعلّ من أهمّ دواعي تأليف هذا المعجم كثرة المصطلحات المتداولة في هذا الميدان وقلّة التنسيق بين الباحثين في شأنها حتّى تعدّدت مقابلات المصطلح الواحد وتعسّر على المصطلح أن يضطلع بدوره التحديديّ، ومن ثمّ غامت المفاهيم وافتقرت إلى صفتي الجمع والمنع. وسعياً إلى مجاوزة هذا الوضع عمد فريق المعجم إلى الرجوع إلى المصطلحات والمفاهيم السرديّة في مظانّها الغربيّة: الفرنسيّة أوّلاً والإنكليزيّة في الدرجة الثانية يتفهّمها ويشقّق معانيها. لذلك يجد قارئ المعجم المصطلحَ باللسانين الفرنسيّ والإنكليزيّ مثبتاً في رأس كلّ مدخل بحذاء مقابله العربيّ كما يجد في صلب المدخل ذكراً للمصادر النظريّة المعتمدة. ومن شأن ذلك أن يتيح للقارئ أن يتأكّد من المصطلح وأن يتوسّع في معانيه وأبعاده إن شاء.

وقد أردنا لهذا المعجم أن يكون حصيلة للجهود السابقة فيفيد ممّا أنجز ويتجنّب - ما أمكن - أن يكرّر الأخطاء. لذلك يجد الباحث في حال تعدّد المصطلح العربيّ أنّ فريق المعجم انطلق من الرصيد المصطلحيّ المتداول في الكتابات العربيّة وتخيّر منها ما بدا له أقرب إلى الصواب من وجهة شموليّة، فلم ينظر إلى المصطلح معزولاً عن غيره وإنّما نظر إليه من حيث صلته بسائر المصطلحات المجانسة له أو القريبة منه. فإن لم

---

(1) جيرالد برنس: المصطلح السرديّ، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 368، القاهرة، 2003.
(2) جيرالد برنس: قاموس السرديّات، ترجمة السيّد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
(3) د. لطيف الزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.

يجد فيما جرى عليه السابقون ما يفي بالقصد اصطنع مصطلحاً جديداً، ولكنّه لم يغمط الباحثين السابقين جهدهم بل أثبت كلّ مصطلح اقترحوه - وإن لم يقرّه - في موضعه من الترتيب الأبجديّ ووضع إزاءه كلمة "راجع" للإشارة إلى المصطلح المعتمد في هذا المعجم والذي يجد فيه القارئ ضالّته. ولقد قمنا بهذا العمل لتحقيق غايتين أولاهما تكريس التراكم المعرفيّ الذي لا يكون إلّا إذا بنى اللاحق على السابق، وثانيتهما الأخذ بيد الباحثين والطلبة حتى لا تحدث في أذهانهم بلبلة ولا قطيعة مع السائد. فإن عاد أحدهم إلى دراسة سابقة فيها مصطلح لم يؤخذ به في هذا المعجم فإنّه يجد في الكتاب ذلك المصطلح وأمامه المصطلح الذي أقرّه فريق المعجم. وعلى هذا النحو فإنّ قاعدة العمل لدينا ليست إلغاء الغير ولا محو ما قاموا به وإنّما هي إنشاء حلقات معرفيّة تُسلِم - مع الزمن - إلى توحيد المصطلح وتساعد - بناءً على ذلك - في تقدّم البحث العلميّ.

وإذا كان التأليف في مجال المعجميّة عسيراً فإنّ عملنا في هذا الكتاب جعلنا أمام معضلتين مدار أولاهما على عسر العثور على المصطلح، ومدار الثانية على دقّة المفاهيم وتشعّبها. أمّا مبادئ الخطّة الاصطلاحيّة المعتمدة في هذا المعجم فيمكن إيجازها في ثلاثة: أوّلها اعتماد الترجمة باستخدام اللفظ المعروف في لسان العرب ما كان ذلك ممكناً، وثانيها توليد المصطلح باعتماد قواعد الاشتقاق من الفصيح، وثالثها الاقتراض باللجوء في حالات قليلة إلى التعريب من اللغات الغربيّة وذلك حين ينعدم المقابل العربيّ أو يَقصُر الاشتقاق عن الوفاء بالغرض أو يكون مدرجة للاشتراك (polysémie). وقد رأينا ألّا نعمد إلى التوليد أو الاقتراض إلّا إذا لم توفّر الترجمة ركناً أو أكثر من أركان المعنى. ولقد رأينا بعد طول نقاش وتجريب أن يكون ترتيب المداخل حسب الحرف الأوّل فالثاني فالثالث لا حسب حروف الجذر اللغويّ لما في ذلك من تيسير على طالب المعرفة ومساعدة له في الوقوع على بغيته.

وأمّا من جهة المفاهيم فقد حرصنا على الرجوع إلى المؤلّفات الغربيّة الأصليّة، ولم نقنع بالمراجع الثانويّة، وأشرنا إلى ذلك في موضعه من المادّة التعريفيّة. غير أنّ عملنا - وإن كان في أغلبه مستمدّاً من تلك المراجع - لا يعدّ اجتراراً لها. ذلك أنّنا عمدنا في حالات كثيرة إلى المقابلة بين المفاهيم عند منظّر واحد أو عند منظّرَيْن فأكثر والموازنة بينها وبيان التطوّر التاريخيّ الذي طرأ عليها. كما أنّنا سعينا جاهدين في

مواضع شتّى إلى إجراء تلك المصطلحات والمفاهيم على نصوص عربيّة قديمة وحديثة استدلالاً على مسألة أو اختباراً لفكرة أو كشفاً لخصيصة إبداعيّة. ومن هنا كان معجمنا منغرساً في ثرى الثقافة العربيّة لا مجرّد صدى للثقافة الغربيّة.

وإنّنا لنرجو أن نكون قد بلغنا مقصدنا وقدّمنا للغة العربيّة وللثقافة العربيّة وللقرّاء العرب أداة عمل ينتفعون بها، وفتحنا الطريق لأعمال أخرى مقبلة تكمل ما بدأناه وتجاوز ما وقفنا عنده.

**محمّد القاضي**

**تونس في 16 أوت/ أغسطس/ آب 2010**

# مقدّمة

أنجز هذا العمل في إطار وحدة الدراسات السرديّة التي أنشئت بكليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بجامعة منّوبة سنة 2003. غير أنّ الأساتذة الذين أسّسوا هذه الوحدة وعكفوا على هذا العمل المضني لا ينتمون جميعاً إلى كليّة واحدة ولا إلى جامعة واحدة. فمحمّد الخبو وأحمد السماوي من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة صفاقس، ومحمّد نجيب العمامي من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بجامعة سوسة، وفتحي النصري ومحمّد آيت ميهوب من كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بجامعة تونس الأولى، ونور الدين بنخود من المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة بجامعة المنار، وعلي عبيد ومحمّد القاضي من كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بجامعة منّوبة. ولعلّ هذا التعدّد يسم المعجم بسمة المصداقيّة ويجعل القارئ يطمئنّ إليه ويأنس إلى ما يجده فيه. وإذا كان هذا التباعد الجغرافي قد أعنت المؤلّفين وكلّفهم من أمرهم شططاً، فإنّه من جهة أخرى قرّب بينهم علميّاً وجعل بينهم مودّة لم تزدها الأيّام إلا متانة وسطوعاً.

كان هذا المعجم حلماً راود أعضاء وحدة الدراسات السرديّة، وكان تحدّياً تصدّوا له وأقبلوا عليه بكلّ ما أوتوا من جدّ وجهد، وكان إلى ذلك مدرسة تعلّموا فيها أنّ العلم خضمّ لا يخوّض فيه إلا من درّب النفس على التواضع والإنصات إلى الغير وقبول الرأي المخالف ورضي بالعودة إلى عمله مراراً بالتنقيح والمراجعة والتشذيب. ولذلك فإنّ مداخل المعجم وإن كانت ممهورة بالحروف الأولى لأسماء أصحابها قد خضعت كلّها للقراءة الجماعيّة غير مرّة وأسهم سائر الأعضاء في تحريرها وتجويدها. أمّا الرموز المستخدمة فهي كما يلي:

أ. س. : أحمد السماوي

ع. ع. : علي عبيد

ف. ن. : فتحي النصري

م. آ. م. : محمّد آيت ميهوب

م. م. خ. : محمّد الخبو
م. ق. : محمّد القاضي
م. ن. ع. : محمّد نجيب العمامي
ن. ب. : نور الدين بنخود

لقد أردنا لهذا المعجم أن يسدّ ثلمة في السرديّات العربيّة فيقدّم للباحثين والطلبة أداة عمل توضح لهم ما استغلق وتواكب ما جدّ في هذا المجال المتّسع الذي أصبح منذ سنوات قليلة يتصدّر المباحث الأدبيّة وغير الأدبيّة. ولعلّ هذه الفورة قد أسهمت في تنزيل السرديّات منزلة رفيعة في المجال الثقافي العربي، ولكنّها من جهة أخرى جنت على هذا الاختصاص جناية يُخشى أن تكون قد أصابته في مقتل. ذلك أنّ صعود نجم السرديّات أغرى عدداً كبيراً من الباحثين العرب بخوض غمارها، فاختلط الحابل بالنابل واضطربت المصطلحات وغمضت المفاهيم وكثر حاطبو الليل وندر من يمكن أن يعتبر قدوة في الميدان يعتدّ به ويحتجّ بأقواله. لذلك كانت مهمّتنا عسيرة لا يستطيع أن ينهض بها الباحث الفرد، لا بل إنّ الفريق من الباحثين ربّما اعترضه من المصاعب والمزالق ما يثبّط الهمّة ويوهن العزم.

وبعد، فهذا الذي تجده بين يديك أوّل معجم في السرديّات مؤلّف في اللغة العربيّة. وهو لا يقتصر على إيراد المصطلحات ومقابلاتها الأعجميّة وإنّما هو معجم موسوعيّ بنيناه على مداخل يجمع كلّ منها بين الاستقلال والترابط مع غيره. فالمدخل مستقلّ من حيث إنّه يحمل عنواناً بالعربيّة أثبت إلى جانبه المقابل باللغتين الفرنسيّة والإنكليزيّة. يقفو ذلك تعريف بالمصطلح عوّلنا فيه على المصادر الأمّهات في لغاتها الأصليّة واقتصرنا من كلّ منها على إيراد اسم المؤلّف وسنة صدور الكتاب أو المقال بين قوسين. وقد سعينا إلى بيان التطوّر الذي اعترى المصطلح من جهة التاريخ والأبعاد التي أحال إليها من جهة المفهوم، وأجرينا المصطلح إن اقتضى الأمر على نصوص سرديّة عربيّة أو أعجميّة، قديمة أو حديثة أثبتناها بين قوسين صنيعنا بالمصادر.

وإلى ذلك فالمدخل مترابط مع غيره من المداخل، وآية ذلك ما تجده في متنه من إحالات إلى مصطلحات أخرى موجودة في المعجم في صورة مداخل يحتاج إليها القارئ لفهم المدخل الذي هو بصدد قراءته. واصطلحنا على ذلك بنجمة (*) يستطيع القارئ أن يهتدي بها لتدقيق جوانب المصطلح. وختمنا كل مدخل بالموادّ ذات الصلة وأوردنا فيها مصطلحات أخرى لها بالمصطلح المعنيّ قرابة ويستطيع القارئ أن يعثر فيها على معلومات تزيد معارفه وتوسّع آفاقه. ومن وجوه الترابط بين المداخل أيضاً ما عمدنا

إليه في حال تعدّد المصطلحات من إيراد لمصطلحات سرديّة شاعت بين الدارسين ولكنّنا لم نأخذ بها، فأشرنا إليها وأحلنا الراغب في فهمها على المصطلح الذي ارتضيناه وجعلناه مدخلاً في هذا المعجم.

وقد ذيّلنا المعجم بقائمة المصادر والمراجع العربيّة والأعجميّة، وأضفنا إلى ذلك ثلاثة مسارد يضمّ أوّلها سائر المداخل الواردة في المعجم باللغة العربيّة، ويحتوي الثاني على المداخل باللغة الفرنسيّة، وخصّصنا المسرد الثالث للمداخل باللغة الإنكليزيّة. وعلى هذا النحو نكون قد وفّرنا على الطلبة والباحثين الكثير من الوقت، ويسّرنا عليهم الإفادة من المعجم في مختلف الحالات التي ربّما دعتهم إلى الاستعانة به.

إنّ هذا العمل ما كان له أن يظهر على هذا النحو لولا ما وجدناه من مساعدة من زملاء أفاضل راجعوا المصطلحات بالإنكليزيّة وصوّبوا ما وجب تصويبه وهم منير التريكي وفيصل معالج وعبد اللطيف الجلّولي من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس وبلقاسم بن ميم من كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة فلهم خالص الشكر ووافر العرفان.

وإذا كان لي شخصيّاً من واجب في هذا المقام فهو إسداء الشكر إلى أعضاء وحدة الدراسات السرديّة كافّة لتكليفهم إيّاي بأن أضطلع بالإشراف على هذا العمل الجماعيّ وأتولّى تقديمه للقرّاء. وهذا شرف كبير لي أرجو أن أكون به جديراً. وإذا كنت لا أستثني أحداً من أعضاء وحدة البحث الذين أنفقوا من وقتهم ومالهم وراحتهم دون حساب فإنّني أخصّ بالشكر محمّد نجيب العمامي لما بذله من جهد في تجميع موادّ المعجم وصياغتها إعلاميّاً حتّى خرجت على هذه الصورة. كما أتوجّه بخالص الشكر لمحمّد الخبو الذي قبل أن يتولّى رئاسة الوحدة حين انتقلتُ إلى العمل في المملكة العربيّة السعوديّة وبذل من الجهد قصاراه حتى يتواصل العمل واللقاء بين أعضائها، ولولا تفانيه وحنكته في التسيير ودماثة أخلاقه لما قُيِّض لهذا المعجم أن يرى النور.

ولا بدّ لي ختاماً أن أتوجّه باسمي وباسم أعضاء الوحدة كافّة بجزيل الامتنان إلى شكري المبخوت عميد كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة لما آزر به وحدة الدراسات السرديّة في مختلف الأنشطة التي قامت بها، ولما لقيه هذا المعجم لديه من عطف وتشجيع ودعم.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل أداة للخير وأن ينفع به.

**محمّد القاضي**

**تونس في 20 جويليه/يوليو 2010**





## اتّصال Conjonction/Conjunction

الاتّصال لغة هو الانضمام والاجتماع والالتئام بين المنفصلين. وقد استخدم "غريماس" (Greimas,1966) هذه الكلمة للدلالة على علاقة عدم الافتراق بين الذات والموضوع ورمز للاتّصال بـ (∧).

ويكون الاتّصال في ملفوظ الحالة(•) كما هو الحال مثلاً في قولنا: "الرّجل ذو مال"، فالذات (الرجل) متّصلة (∧) بالموضوع (المال). ويمكن أن يكون الاتّصال في ملفوظ الفعل(•) وهذا يفترض مروراً من حالة إلى حالة أخرى، فقولنا: "كسب زيد مالاً" يدلّ على تحوّل من ملفوظ حالة انفصاليّ بين الذات (زيد) والموضوع (المال) إلى ملفوظ حالة اتّصاليّ بينهما، وذلك بواسطة ذات فاعلة(•) اضطلعت بعمليّة التحويل.

وبناءً على هذا يتّخذ الاتصال صورتيْن فيكون جامداً إنْ تعلّق بذات حالة(•) متّصلة بموضوع، ويكون متحرّكاً إن كان من صنع ذات فاعلة تتولّى الجمع بين ذات وموضوع، وقد تكون تلك الذات متطابقة مع الذات الفاعلة فيكون الفعل انعكاسياً (كأنْ يعمل المرء فيحصل على مال) وقد تكون ذات الحالة مختلفة عن الذات الفاعلة (كأن يهب الرجل ابنه سيارة).

وتساعدنا ثنائيّة الانفصال(•) والاتّصال على تحويل المقولات المنتمية إلى البنى الدلاليّة من قبيل الحياة والموت إلى البنى السرديّة والفاعليّة، وذلك بأن نحلّ في المقولة الأولى فاعلاً(•) ذاتاً يمكن أن يكون متصلاً بفاعل موضوع أو منفصلاً عنه. ويتمّ تجميع الملفوظات الاتصاليّة والانفصاليّة لتتكوّن منها البرامج السرديّة(•). ويساعدنا مفهوما الاتّصال والانفصال على تنظيم النصّ بطريقة غير طريقة تقسيمه إلى فقرات،

ومن ثم فإنّه يمكننا أن ننزّل الاتّصال والانفصال في مستوى زمنيّة النصّ، والفضاء النصّيّ، والممثّلين(*)، والقيم.

► المواد ذات الصلة. ـ انفصال، ذات حالة، ذات فاعلة، ممثّل، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، فاعل، برنامج سرديّ.

م. ق.

## أثر الواقع *Effet de réel / Real Effect*

يحيل هذا المفهوم الذي استخدمه "رولان بارت" (Barthes, 1968) على جزئيّات أو تفاصيل تذكر في سياق الوصف(*) ويستحيل على التحليل السرديّ مهما بلغت درجة شموله أن يسند إليها أيّة وظيفة تبرّر ذكرها في القصّة(*). ومثال ذلك قول "فلوبير" في أقصوصة "قلب طيب" (Un cœur simple) واصفاً القاعة التي تمكث بها السيّدة "أوبان":

"كان بيانو قديم تحت بارومتر يحمل كومة هرميّة من العلب والكرتون" (G. Flaubert, Trois contes). لئن كان في ذكر "فلوبير" للبيانو ما يحيل على الانتماء البرجوازيّ لصاحبته، وفي العلب علامة على حالة الفوضى، وهو ما يندرج في تصوير الجوّ العامّ في منزل السيّدة "أوبان"، فإنّ ذكر البارومتر خال من كلّ غائيّة. إنّ هذه الجزئيّة لا تصلح إلّا لإفهام القارئ(*) أنّ القصّة تذكرها لمجرّد أنّها موجودة وأنّ الراوي(*) الذي تخلّى عن وظيفة اختيار الأحداث(*) وتوجيه القصّة يخضع لسيطرة الواقع ولسيطرة ما هو موجود وينبغي أن يُعرَض.

إنّ التفصيل غير المفيد يبدو، إذا نظرنا إليه من جهة البنية، مزعجاً بل يبدو إفرازاً لترف سرديّ. وهو ما دعا "بارت" إلى التساؤل عمّا إذا كان كلّ شيء في القصّة ذا معنى، وإذا لم يكن الأمر كذلك فما دلالة انعدام المعنى. وتكتسي هذه الإشكاليّة أهمّيّة خاصّة بالنسبة إلى التحليل البنيويّ للقصص.

► المواد ذات الصلة. ـ مشاكلة، وهم مرجعيّ، وصف.

ف. ن

**إجمال** راجع **مجمل** ***(Sommaire/Summary)***

## إحالة

***Renvoi/Postponement***

ورد هذا المصطلح عند "جونات" (Genette, 1972, 1983) في سياق دراسته للترتيب(*) في الخطاب القصصي(*) وبالتحديد في معرض كلامه على وظائف الارتداد(*). وقد أطلق تسمية "الارتداد التكميلي" أو "الإحالة" على الارتداد الداخليّ المضمّن في الحكاية(*) والذي يسدّ فجوة سابقة في القصّة(*). وهذه الفجوة قد تتأتّى من الإضمار(*) أي من قفز القصّة على فترة زمنيّة ما أو من الحجب(*) أي من إسقاط معطى من المعطيات من مرحلة زمنيّة شملتها القصّة، كأن يقصّ الراوي(*) وقائع طفولته وهو يحجب عمداً ذكر أحد أفراد أسرته.

▶ **المواد ذات الصلة.** ـ ارتداد، تذكير، حجب.

**ف. ن.**

## اختبار

***Epreuve/ Proof***

الاختبار مصطلح استخدمه "فلاديمير بروب" 1970، 1928(V. Propp,) في منواله الوظائفيّ وفي الوظيفة(*) الثانية عشرة تحديداً. فقد خلص من دراسة الحكايات العجيبة إلى أنّ البطل(*) يخضع لاختبار(أو استخبار أو هجوم أو نحوهما) يؤهّله للحصول على أداة سحريّة أو مساعد سحريّ.

وزاد "غريماس" (Greimas, 1993) الاختبار تفصيلاً عندما قارنه بالهبة (Don) معتبراً أنّ الهبة، خلافاً للاختبار، تقتضي، في الآن نفسه، الإسناد (Attribution) والتخلّي (Renonciation). وتكون بين مرسل(*) ومرسل إليه(*) في حين أنّ الاختبار شكل سرديّ للانتقال يفترض تلازم التملك (Appropriation) والانتزاع (Dépossession). بل إنّ "غريماس" فرّع الاختبار إلى أنواع ثلاثة هي:

ـ الاختبار الترشيحيّ (Epreuve qualifiante) ويجري بين الفاعل(*) والواهب، فتكتسب فيه الذات الفاعلة(*) الكفاءة(*) لتحقيق موضوع الرّغبة. ويمكن الاستدلال عليه

في أمثولة القبّرة والفيل (ابن المقفّع، كليلة ودمنة) بإحراز القبّرة الكفاءة من خلال استعانتها بالعقاعق والضفادع وقدرتها على تحقيق رغبة الانتقام من الفيل.

ـ والاختبار الحاسم (Epreuve décisive) أو الرئيسيّ القائم على الإنجاز(*) يدور بين الفاعل والفاعل الضديد. وينتهي إمّا بنجاح الذات في تحقيق الموضوع أو فشلها في ذلك. ويتجلّى، في أمثولة ابن المقفّع نفسها، في تمكّن القبّرة من الفيل وانطلاء حيلتها عليه.

ـ والاختبار التمجيديّ (Epreuve glorifiante) ويتمّ بين الفاعل والمرسل. وفيه يكون الاعتراف (Reconnaissance) بالبطل. ولئن ورد في نصّ ابن المقفّع مضمراً فإنّه قد يُستشفّ من تمجيد القبّرة لحيلتها وتعريضها بغرارة الفيل.

► **المواد ذات الصلة**. ـ وظيفة، بطل، مرسل، مرسل إليه، فاعل، ذات، كفاءة، إنجاز.

ع.ع.

## إرادة الفعل

***Vouloir faire/Having the volition to do***

هي إحدى الجهات (Modalité) الأربع التي ترتبط بالكفاءة(*) وتؤسّس الذات الفاعلة(*). فحين نقول: "أراد الرّجل أن يخرج" فإنّ عمل الذات (الخروج) ممكن الوقوع ولكنّه لم يقع أي لم يبلغ مستوى الإنجاز(*). والخروج يمكن أن يقع ويمكن ألّا يقع. ومن ثمّ فإنّ إرادة الفعل جهة من جهات الاحتمال، وهي تغيّر علاقة الذات الفاعلة بفعلها(*). وتبعاً لذلك فإنّ هذا التغيّر الجهيّ يقتضي ذاتاً هي الذات الجهيّة. وقد بيّن "غريماس" (Greimas, 1966) أنّ جهة إرادة الفعل يمكن أن تتّخذ صوراً أربعاً هي:

- إرادة الفعل: إرادة الخروج
- عدم إرادة الفعل: عدم إرادة الخروج
- إرادة عدم الفعل: إرادة عدم الخروج
- عدم إرادة عدم الفعل: عدم إرادة عدم الخروج

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدّد الدور الفاعليّ(*) للذات.

► **المواد ذات الصلة**. ـ برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، ذات فاعلة، إنجاز، فعل.

م. ق.

## ارتجاع فنّيّ راجع ومضة ورائيّة *(Flash-back)*

## ارتداد *Analepse, Rétrospection /Analepsis or Retrospection*

تقتضي دراسة الترتيب الزمنيّ(*) في القصّة(*) مقارنة نظام تتابع الأحداث(*) أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية(*). وهو ما يخوّل للدارس الوقوف على ما يدخله الراوي(*) من تحوير يتّخذ صورتين أساسيّتين: الارتداد والاستباق(*). والارتداد هو سرد لاحق(*) لحدث سابق للّحظة التي أدركتها القصّة، مثلما هو الشأن في هذا المثال الذي يعود فيه الراوي في اليوم الثاني من وصوله إلى القرية إلى أحداث وقعت في اليوم الأوّل: "استيقظت ثاني يوم وصولي [...] و جاءت أمّي تحمل الشاي [...] فجأة تذكّرت وجهاً رأيته بين المستقبلين [...] لا أعلم ماذا أثار فضولي، لكنّني تذكّرت أنّه يوم وصولي كان صامتاً. كلّ أحد سألني وسألته [...] لكنّ مصطفى لم يقل شيئاً، ظلّ يستمع في صمت ، يبتسم أحياناً، ابتسامة أذكر الآن أنّها كانت غامضة، مثل شخص يحدّث نفسه. نسيت مصطفى بعد ذلك، فقد بدأت أعيد صلتي بالناس والأشياء في القرية." (الطيّب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال)

وتشكّل كلّ مفارقة زمنيّة(*) سواء اتّخذت شكل ارتداد أو استباق مستوى زمنيّاً فرعيّاً بالنسبة إلى السياق الذي تندرج فيه. وقد وسم "جونات" (Genette, 1972, 1983) المستوى الزمنيّ الذي تتفرّع منه المفارقة الزمنيّة بالقصّة الابتدائيّة(*). ونجد عند هذا الباحث تصنيفاً للارتداد اعتماداً على موقعه من المجال الزمنيّ للقصّة الابتدائيّة. وعلى هذا الأساس ميّز بين ارتداد داخليّ تقع سعته(*)، أي المدّة الزمنيّة التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه، داخل مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ، وهو ما ينطبق على المثال المذكور آنفاً، وارتداد خارجيّ تقع سعته خارج مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ مثلما هو الشأن في هذا المثال: "صحيح.. أين يسهر وهو أنظف من الصيني بعد غسيله؟ وليس معه قرش صاغ واحد حتّى يذهب إلى (غرزة) أبو الإسعاد ويطلب القهوة على البيشة ويتبعها بكرسيّ الدخان [...] وهو لا يستطيع أن يخطف رجله إلى الشيخ عبد المجيد، حيث يجده متربّعاً والمدفأة أمامه والكنكة النحاسيّة تغلي وتوشوش على مهل [...] لا يستطيع أن يتنحنح ويطرق باب عبد المجيد لأنّه أوّل الأمس فقط دفع الرجل من فوق

مدار الساقية فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لمّا دبّ الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساقية. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافظ لسانه" (يوسف إدريس، أرخص ليالي).

إنّ الارتداد في هذا المثال يقع خارج مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ باعتبار أنّ حكاية الشخصيّة الرئيسيّة الباحثة عن مكان تقضّي فيه السهرة تستغرق مدّة زمنيّة محدودة تمتدّ من وقت أدائها لصلاة العشاء حتّى العودة إلى البيت والنوم. ويكون الارتداد مختلطاً إذا كان بعض سعته خارج مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ وبعضها داخله.

وينقسم الارتداد الداخليّ بدوره إلى ارتداد داخليّ مضمّن في الحكاية ويكون مضمونه القصصيّ موصولاً بمضمون القصّة الابتدائيّة (المثال الأوّل) وارتداد داخلي غير مضمّن في الحكاية وله مضمون قصصي مختلف عن مضمون القصّة الابتدائيّة. وقد ميّز "جونات" في الضرب الأوّل بين الارتداد المتمّم أو الإحالة(*) – وهي تضطلع بسدّ فجوة سابقة في الحكاية إضماراً(*) كانت أو حجباً(*) (المثال الأوّل) – والارتداد التكراريّ أو التذكير(*) ومعه يعود السرد إلى حدث سبق ذكره.

وإذا كان تصنيف الارتداد إلى داخليّ وخارجيّ يستند أساساً إلى وقوع مداه(*) داخل المجال الزمنيّ للقصّة الابتدائيّة أو خارجه، فثمّة تصنيف آخر يستند إلى السعة(*) وحسب. فالارتداد سواء كان داخليّاً أو خارجيّاً أو مختلطاً يعتبر كاملاً حين يمتدّ حتّى ينضمّ إلى القصّة الابتدائيّة في منطلقها الزمنيّ (بالنسبة إلى الارتداد الخارجيّ) أو حين ينغلق في النقطة الزمنيّة نفسها التي توقّفت فيها القصّة الابتدائيّة لتفسح له المجال (بالنسبة إلى الارتداد الداخليّ أو المختلط). ويعتبر الارتداد جزئيّاً إذا انتهى بإضمار ولم ينضمّ إلى القصّة الابتدائيّة (بالنسبة إلى الارتداد الخارجيّ) أو إلى النقطة الزمنيّة التي توقّفت فيها القصّة الابتدائيّة (بالنسبة إلى الارتداد الداخليّ أو المختلط).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ترتيب، مفارقة زمنيّة، استباق، مدى، سعة.

ف. ن.

**إرصاد** راجع **تضمين انعكاسيّ** *(Mise en Abyme)*

## أساس بنائيّ *Base morphologique/Morphological Basis*

استخدم *فلاديمير بروب* (V. Propp, 1970, 1928) مصطلح الأساس البنائيّ في سياق حديثه عن الحكايات العجيبة للدلالة على مجموع الوظائف التي كان قد خلص إليها أثناء تدبّره مدوّنته التي تضمّ مائة حكاية وحكاية عجيبة وتتألّف القائمة من إحدى وثلاثين وظيفة(*) رتّبها على النحو التالي:

1 ـ الابتعاد: مغادرة فرد من أفراد الأسرة مسكنه.

2 ـ المنع: خضوع البطل(*) لمنع.

3 ـ الخرق: خرق المنع.

4 ـ الاستخبار: تزوّد المعتدي بمعلومات.

5 ـ الإخبار: حصول المعتدي على معلومات متعلّقة بضحيّته.

6 ـ الخداع: محاولة المعتدي خداع ضحيّته قصد الظفر بها أو بما تمتلكه.

7 ـ التواطؤ: انخداع الضحيّة فمساعدتها عدوّها عن غير قصد.

8 ـ الإساءة أو الافتقار: يسيء المعتدي إلى أحد أفراد الأسرة، أو يحتاج أحد الأفراد إلى شيء ما أو يرغب في الحصول على أمر من الأمور.

9 ـ الوساطة أو لحظة التحوّل: عند إشاعة خبر الإساءة أو الافتقار يُتوجّه إلى البطل بطلب أو بأمر ويُطالب بالقيام بالبحث.

10 ـ بداية الفعل المضادّ: يقبل البطل القيام بالبحث أو الاضطلاع بالفعل.

11 ـ الرحيل: مغادرة البطل مسكنه.

12 ـ أولى وظائف الواهب: خضوع البطل لاختبار أو استخبار أو هجوم أو غير ذلك وتأهّله للحصول على أداة سحريّة أو مساعد(*) سحريّ.

13 ـ ردّ فعل البطل: يردّ البطل على مبادرات الواهب.

14 ـ تسلّم الأداة السحريّة: وضع الأداة السحريّة على ذمّة البطل.

15 ـ الانتقال في المكان من مملكة إلى أخرى أو السفر رفقة دليل: يُنقل البطل أو يُقاد أو يُحمل إلى موضع قريب من مكان ضالّته.

16 ـ المعركة: خوض البطل معركة ضدّ المعتدي.

17 ـ العلامة: حمل البطل أمارة.
18 ـ الانتصار: انهزام المعتدي.
19 ـ الإصلاح: يتمّ إصلاح الإساءة أو تدارك الافتقار.
20 ـ العودة: رجوع البطل.
21 ـ المطاردة: يُطارَد البطل.
22 ـ النجدة: تتمّ نجدة البطل.
23 ـ الوصول خفية: وصول البطل خفية إلى مسكنه أو إلى بلاد أخرى.
24 ـ الادعاءات الكاذبة: يروّج البطل الزّائف مزاعم كاذبة.
25 ـ المهمّة العسيرة: يُعرض على البطل القيام بمهمّة شاقّة.
26 ـ إنجاز المهمّة: إنجاز البطل المهمّة.
27 ـ التعرّف: يقع التعرّف إلى البطل.
28 ـ الانكشاف: انكشاف أمر البطل الزّائف.
29 ـ تغيّر الهيئة: ظهور البطل في هيئة جديدة.
30 ـ العقاب: يُعاقَب البطل الزّائف أو المعتدي.
31 ـ الزواج: يتزوّج البطل ويعتلي العرش.

ولاحظ "بروب" أنّ الحكايات العجيبة مهما كان عددها إنّما تدور أحداثها(*) في فلك هذه الوظائف. ويمكن لهذه الوظائف ألّا توجد برمّتها في حكاية، لكنّها مع ذلك تتابع على نحو يلوح فيه بعضها ناجماً عن بعض، بل إنّ تولّدها ذاك تُمليه ضرورتان إحداهما منطقيّة والأخرى جماليّة، وإنّ هذه الوظائف تنتظم غالباً في شكل أزواج من قبيل المنع/ الخرق، والاستخبار/الإخبار، والمعركة/الانتصار، والمطاردة/النجدة، وغيرها. كما لفت "بروب" الانتباه إلى أنّ الحكاية العجيبة تبدأ بوضع أوّليّ لا يعتبر وظيفة إلّا أنّه مع ذلك عنصر هامّ يضطلع بذكر عدد أفراد الأسرة أو الإشارة إلى من سيكون البطل.

وأشار أيضاً إلى أنّ بعض الوظائف تلتئم فيما بينها منطقيّاً لتكوّن دوائر (Sphères) تتطابق مع الشخصيات(*) التي تنهض بالأعمال(*). وهذه الدوائر سبع رتّبها "بروب" كما يلي:

1 ـ دائرة المعتدي: وتتجسّم في الإساءة والصراع والمطاردة.
2 ـ دائرة الواهب: وتضمّ وضع الأداة السحريّة على ذمّة البطل.

3 ـ دائرة المساعد: وتتضمّن انتقال البطل في المكان وإصلاح الإساءة أو الافتقار والنجدة والاضطلاع بالمهامّ الشاقّة وتغيير هيئة البطل.

4 ـ دائرة الأميرة أو الشخص الذي يُبحث عنه: وفيها طلب القيام بمهامّ شاقّة، ووضع علامة، والتعرّف إلى البطل الحقيقي، واكتشاف البطل الزّائف، ومعاقبة المعتدي، والزّواج.

5 ـ دائرة المرسل: وتتضمّن إرسال البطل لمواجهة إحدى المشاقّ.

6 ـ دائرة البطل: وتضمّ الرحيل والاستجابة لمطالب الواهب والزواج.

7 ـ دائرة البطل الزّائف: ويتجسّم فيها الرّحيل والاستجابة لمطالب الواهب وكذلك الادّعاءات الكاذبة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ وظيفة، بطل، شخصيّة، منوال الفواعل، حدث.

ع.ع

## استباق *Prolepse, anticipation/Prolepsis or Anticipation*

تقتضي دراسة الزمنيّة السرديّة النظر في الترتيب الزمني(*) ومقارنة نظام تتابع الأحداث(*) في الخطاب بنظام تتابعها في الحكاية(*)، وهو ما يخوّل لنا الوقوف على ما يدخله الراوي(*) من تحوير يتّخذ صورتين أساسيّتين: الاستباق والارتداد(*). ويتمثّل الاستباق في سرد حدث لاحق أو ذكره مقدّماً، مثلما هو الشأن في هذا المثال: "كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها شيء أسطوريّ بحدّ ذاته، [...] كان (سي الطاهر) استثنائيّاً في كلّ شيء [...] لقد خلق ليكون قائداً[...] وكان الفرنسيّون الذين عذّبوه وسجنوه لمدّة ثلاث سنوات يعرفون ذلك جيّداً. و لكنّهم كانوا يجهلون أنّ (سي الطاهر) سيأخذ بثأره منهم بعد ذلك بسنوات ويصبح الرأس المطلوب بعد كلّ عمليّة يقوم بها المجاهدون في الشرق الجزائريّ" (أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد). إنّ ذكر العمليّات التي سيقودها (سي الطاهر) ضدّ المستعمر استباق لأنّها وقائع لاحقة في الحكاية قدّم ذكرها في الخطاب.

ونجد عند "جونات" (Genette, 1972) تصنيفاً للاستباق اعتماداً على موقع المفارقة الزمنيّة(*) من المجال الزمنيّ للقصّة الابتدائيّة(*) أي مجموع السياق الذي يتفرّع عنه الارتداد أو الاستباق. وعلى هذا الأساس ميّز بين استباق داخليّ تقع سعته(*) أي المدّة

الزمنيّة التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه، داخل مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ، وهو ما ينطبق على المثال المذكور، واستباق خارجيّ تقع سعته خارج مجال القصّة الابتدائيّة الزمنيّ، واستباق مختلط بعض سعته داخل المجال الزمنيّ للقصّة الابتدائيّة وبعضها خارجه.

وميّز "جونات" في الاستباق الداخليّ بين المضمّن في الحكاية(*) ويكون محتواه القصصيّ موصولاً بمحتوى القصّة الابتدائيّة القصصيّ (المثال المذكور) وغير المضمّن في الحكاية(*) وله محتوى قصصيّ مختلف عن محتوى القصّة الابتدائيّة القصصيّ. وينقسم الضرب الأوّل بدوره إلى استباق متمّم يسدّ مقدّماً فجوة لاحقة واستباق تكراري يلمّح إلى حدث سيروى لاحقاً بتفصيل فيكون بذلك بمثابة إنباء استباقي(*) له، ومثاله الشاهد المذكور وهذا الشاهد: " سمعت حادثة العطّار بعد وقوعها بسنة، رأيته بعيني وهو يلفّ الحواري [...] وظلّ على حاله حتّى كان من أمره ما كان، و ما سنذكره في حينه." (جمال الغيطاني، الزيني بركات)

ويضيف "جونات" تمييزاً آخر حسب السعة بين استباق تامّ وهو نادر وآخر جزئيّ. فالاستباق الداخليّ، على سبيل المثال، يكون تامّاً إذا امتدّ زمنيّاً حتّى انغلاق الحكاية في القصّة الابتدائيّة، ويكون جزئيّاً إذا توقّف قبل ذلك.

ويحذو "لنتفلت" (Lintvelt, 1989) حذو "لمّرت" (Lammert) في التمييز بين الاستشراف الأكيد الذي يتحقّق فعلاً والاستشراف غير الأكيد وتحقّقه محلّ شكّ على غرار مشاريع "سعيد الجهيني" مع "سماح" في هذا الشاهد: " في المستقبل البعيد لا يراها إلّا معه، ينظران معاً من طاقة مشربيّة، يمشيان في حديقة، يسافران بلداً..." (جمال الغيطاني، الزيني بركات).

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ترتيب، مفارقة زمنيّة، ارتداد، مدى، سعة.

ف. ن.

**استرجاع** راجع **ارتداد** *(Analepse/Analepsis)*

**استشراف** راجع **استباق** *(Prolepse/Prolepsis)*

## استطاعة الفعل *Pouvoir faire/Being able to do*

هي إحدى الجهات (Modalités) الأربع التي ترتبط بالكفاءة(*) وتؤسّس الذات الفاعلة(*). وتعدّ استطاعة الفعل جهة مؤهّلة تحدّد طريقة عمل الذات الفاعلة وقدرتها على الفعل(*)، إذ هي لا تنجز الفعل إلّا إذا امتلكت القدرة على إنجازه(*). ولذلك تعتبر استطاعة الفعل صيغة فعليّة لأنّ الذات تجعل عملها فعليّاً حين تحصل على هذه القيمة الجهيّة (أي الاستطاعة). فالحصول على استطاعة الفعل مرحلة تسمّى الإنجاز المؤهِّل وهو ضروريّ منطقيّاً لتحقيق الإنجاز الرئيسيّ. وقد بيّن *غريماس* (Greimas,1966) أنّ جهة استطاعة الفعل يمكن أن تتّخذ صوراً أربعاً هي:

- استطاعة الفعل: استطاعة القفز
- عدم استطاعة الفعل: عدم استطاعة القفز
- استطاعة عدم الفعل: استطاعة عدم القفز
- عدم استطاعة عدم الفعل: عدم استطاعة عدم القفز

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدّد الدور الفاعلي(*) للذات.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، إنجاز، ذات، ذات فاعلة، فعل، دور فاعليّ.

م. ق.

**استعادة** راجع **ارتداد** *(Analepse/Analepsis)*

**استقلاليّة اختلافيّة** راجع **استقلاليّة تمييزيّة**

*(Autonomie différentielle/Differential Autonomy)*

## استقلاليّة تمييزيّة *Autonomie différentielle/Differential Autonomy*

الاستقلاليّة التمييزيّة أسلوب من الأساليب المميّزة للبطل(•) يمكن رصدها في الملفوظ القصصيّ وتحليلها تحليلاً محايثاً (Hamon, 1977). وتتمثّل في إمكان ظهور البطل منفرداً أو مصحوباً بشخصيّة(•) أخرى أو أكثر وفي عدم تقيّده بمكان واحد لا يفارقه.

وحرّيّة التنقّل في المكان تميّز البطل من الشخصيّات الثانويّة التي عادة ما ترتبط بمكان بعينه ارتباط إمام الجمعة بالمسجد الجامع والمعلّم بالمدرسة. وإمكان ظهور البطل منفرداً أو مصحوباً يفسّر تمتّعه، دون الشخصيات الثانويّة، بالمونولوغ(•) والحوار(•) جميعاً.

إنّ الاستقلاليّة التمييزيّة تساهم في التعرّف إلى البطل تعرّفاً قائماً على علامات نصيّة لا على الحدس.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ بطل، شخصيّة، مونولوغ، حوار.

م ن ع

## أسطورة *Mythe/Myth*

تتّصل كلمة "أسطورة" بمادّة (س، ط، ر) و السطر هو "الصفّ من الكتاب والشجر والنخل" وهو "الخطّ و الكتابة" (ابن منظور، لسان العرب). ومن اللغويين من اعتبر أنّ "أساطير" التي لم ترد في القرآن الكريم إلّا في صيغة الجمع هي صيغة منتهى الجموع لأنّها جمع "أسطار"، و"أسطار" جمع "سطر". وذهب بعض المستشرقين إلى أنّ "أسطورة" قريبة الصلة من قرينتها في اليونانيّة واللاتينيّة "إيسطوريا" (Historia) بمعنى الأخبار التي تؤثر عن الماضين. (محمّد عجينة، 1994)

وتشترك مصطلحات "أسطورة" و"حديث" و"نبأ" و"خبر"(•) و"قصص" في الإحالة على الكلام المخبر بشؤون الماضين وسيرهم وأخبارهم في زمن ولّى وانقضى. غير أنّ أوثق الكلمات صلة بـ"أسطورة" في استعمالات العرب هي كلمة "خرافة" التي تطلق على "الحديث المستملح من الكذب". وممّا يميّز بينهما أنّ الأسطورة في نظر أصحابها عين الحقيقة في حين أنّ الخرافة لا يعتقد في صحّتها راويها ولا من ينصت إليه (نفسه).

وأمّا كلمة "ميتوس" (Mythos) الإغريقيّة التي انحدرت منها كلمات Myth و Mythe وMito في اللغات الفرنسيّة والإنكليزيّة والإسبانيّة فتعني قصّة مقدّسة مدارها الآلهة والأبطال (Encyclopaedia Universalis, Mythe). ولمّا كانت الأسطورة قصّة اقتضى ذلك تمييزها من الأجناس السرديّة التي تمتّ لها ببعض القرابة مثل الحكاية (Conte) والحكاية المثليّة(*) (Fable) باعتبار أنّ المحتوى السرديّ في هذين الجنسين الأدبيّين مخترع بينما الأساطير حقيقة في نظر أصحابها. ولمّا كانت الأسطورة على صلة بسيَر الأبطال والأسلاف فقد اقتضى ذلك تمييزها من الحكاية الشعبيّة ذات الأصول التاريخيّة (Légende) باعتبار أنّ الأسطورة غير حقيقيّة ويعوزها الأساس التاريخيّ (نفسه).

ولقد غدت الأسطورة ابتداء من القرن التاسع عشر موضوع اهتمام علوم مختلفة، فاعتنى بدراستها علماء الإناسة وعلماء الاجتماع وعلماء النفس والفلاسفة والباحثون في الفولكلور. ومن ثمّة اختلفت مقاربات الأسطورة، فمنها ما عُني بوظيفتها شأن مقاربة عالم الأنتربولوجيا "مالينوفسكي" (Malinovsky) الذي ذهب إلى أنّ الأسطورة "تضطلع في المجتمعات البدائيّة بوظيفة ضروريّة فهي تعبّر عن المعتقدات وتسمو بها وتقنّنها وتحفظ المبادئ الأخلاقيّة وتفرضها كما تضمن نجاعة الاحتفالات الطقوسيّة وتوفّر للإنسان قواعد سلوك عمليّة" (محمّد عجينة، 1994). ومن المقاربات ما رام أصحابها دراسة الأسطورة لذاتها ، فقد أدرك "جورج دوميزيل" (Georges Dumézil) أنّ المقارنة بين عدد من الأساطير تسمح بتبيّن بناها المشتركة. ولاحظ "ليفي ستراوس" (Lévi-Strauss) أنّ الأساطير تتكرّر في مناطق مختلفة من العالم محافظة، رغم تنوّعها، على خصائص معيّنة. فأسطورة الطوفان كائنة في ملحمة جلجامش السومريّة وفي التوراة وعند هنود أمريكا اللاتينيّة. ومن ثمّة تطلّع إلى استنباط نحو للأسطورة. وقد أقام تحليله على مصادرة تتمثّل في أنّ الأسطورة لا تستمدّ دلالتها من سياقها الاجتماعي بحيث تعدّ انعكاساً له وإنّما تستمدّ دلالتها من الموقع الذي تشغله بالنسبة إلى أساطير أخرى. وأمّا علماء النفس فقد وصلوا الأساطير باللاشعور فإذا كان الحلم يفسّر بشبق الفرد فإنّ الأسطورة عند "فرويد" حلم شعب وتفسّر بالشبق الجماعي. وراوح الفلاسفة في مواقفهم من الأسطورة بين اعتبارها "سيّدة الخطأ والزيف" مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة العقلانيّين والوضعيين وبين إعادة الاعتبار لها بالدعوة إلى التأمّل في طبيعتها الخياليّة وطاقتها الاستكشافيّة التي تصلها ببعض أبعاد الحقيقة غير تلك التي تحيل عليها الحقيقة العلميّة وهو ما ذهب إليه "بول ريكور" Paul (Encyclopaedia Universalis, Mythe) Ricoeur.

ومن الطبيعي أن يفضي تنوّع العلوم التي عنيت بالأسطورة واختلاف المقاربات إلى تعدّد التعاريف. فقد عرّفها بعض الباحثين بمضمونها من ذلك "صمويل نوح كرامر" الذي حدّدها بقوله : "إنّها تتألّف من قصص الأبطال والأرباب مولدهم وموتهم وحبّهم وبغضهم وأحقادهم ومؤامراتهم وهزائمهم وأعمال الخلق والتدمير". (محمّد عجينة، 1994). وعرّفها آخرون بوظيفتها فهي عند "س. هوك" (S.Hook) " ثمرة الخيال البشريّ النابع من موقع معيّن والرامي إلى القيام بعمل ما" (نفسه). وفي المقابل فإنّ "رولان بارت" (Barthes, 1957) يعتبر الأسطورة شكلاً قبل أن تكون مادّة وهي لا تحدّ بموضوع رسالتها ولكن بالطريقة التي تقول بها ما تقول، فللأسطورة حدود شكليّة ولكن لا حدود للموادّ التي قد تكوّنها. فكلّ شيء يمكن أن يكون أسطورة. وعُني آخرون بصبغتها الرمزيّة، من ذلك هذا التعريف لـ"بول ريكور" : "إنّ الأسطورة حكاية تقليديّة تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وترمي إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسيّة حاضراً، وبصفة عامّة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدّد الإنسان موقعه من العالم. فالأسطورة إذ تُثبت الأعمال الطقوسيّة ذات الدلالة تخبرنا عندما يتلاشى بعدها التفسيريّ بما لها من مغزى استكشافيّ فتتجلّى وظيفتها الرمزيّة أي قدرتها على كشف صلة الإنسان بمقدّساته" (Encyclopaedia Universalis, Hérméneutique).

ولا يقتصر ظهور الأساطير على المجتمعات القديمة. فقد ظهرت بعض الأساطير في الأزمنة المتأخرة مثل أسطورة "فاوست" (Faust) في ألمانيا في القرن السادس عشر. وللعصر الحديث أساطيره أيضاً فقد ذهب "بيير سميث "Pierre Smith (Encyclopaedia Universalis, Mythe) إلى أنّ وظيفة الأسطورة المتمثّلة في إرساء أسس الدلالة والتواصل وظيفة كونيّة ولا شيء يمنع من استمرارها في المجتمعات الحديثة. فالأسطورة فيها ماثلة في الإنتاج الفنّي وفي التاريخ عندما يوظّف في النظام التربويّ لتبرير وقائع معاصرة مثلما هي ماثلة في بعض التصوّرات المرتبطة بفكرة التقدّم أو الحقيقة.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ قصّة، حكاية، حكاية مثليّة، خبر، ملحمة.

ف. ن.

**أسلوب مباشر** راجع **خطاب مباشر** *(Style direct/Direct Style)*

**أسلوب مباشر حرّ** راجع **خطاب فوريّ** *(Style direct libre/Free direct style)*

**أسلوب غير مباشر** راجع **خطاب غير مباشر** *(Style indirect/Indirect style)*

**أسلوب غير مباشر حرّ** راجع **خطاب غير مباشر حرّ**
*(Style indirect libre/Free Indirect Style)*

## إصلاح

***Réparation/or Repair Work or Reparation***

مصطلح استخدمه "بروب" (V. Propp, 1928, 1970) وربطه بخروج بطل(*) الخرافة من المأزق بإصلاح الاعتداء الذي وقع عليه. ويكون ذلك باستخدام القوّة أو الذكاء. ويعتبر "بروب" أنّ الإصلاح وظيفة(*) من وظائف الخرافة وهو النتيجة المباشرة للأعمال(*) التي تسبقه من قبيل الصراع مع المعتدي والأمارة التي يتركها ذلك في البطل وانتصار المعتدي. وعلى هذا النحو يتمثل الإصلاح في إزالة الإساءة أو علاج الفقر أو محو مفعول السحر أو التمرّد أو استرداد الحرّيّة أو العثور على الضالّة أو معرفة المكان الذي يوجد فيه الشيء المبحوث عنه.

فإذا أردنا أن ننزّل الإصلاح منزلته من المقطع السرديّ(*) وجدنا أنه يتصل بجملتيْن من جمل المقطع السرديّ الخمس: أولاهما الاضطراب المعاكس أو محاولة الإصلاح وتتحقّق من خلال السعي إلى حلّ المشكل بواسطة الأفعال(*)، ومداره على ما تستخدمه الشخصيّة(*) من وسائل لمحاولة حلّ المشكل الذي تسبّب في اختلال التوازن. وثانيتهما التوازن الفريد الذي به ينتهي المقطع ويتمثّل في استتباب الأمور من جديد. وبهذا

يستخدم مصطلح الإصلاح للدلالة على الوضع النهائيّ الذي يغلق المقطع بإحلال توازن جديد يعيد الأمور إلى سالف نصابها. على أنّ الإصلاح لا ينبغي أن يفهم باعتباره تحسيناً لوضع الشخصيّة. فالقصّة(*) تنتهي أحياناً بالفشل لا بالمكافأة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ بطل، وظيفة، عمل، مقطع سرديّ، شخصيّة، فعل، قصّة.

م. ق.

## إصلاح الافتقار/ الإساءة *Réparation du manque/Repairing a lack/Misdeed/méfait*

استخدم الشكلانيّ الروسيّ "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1928, 1970) هذا المصطلح عند وصفه لوظائف(*) الخرافة العجيبة. وقد بيّن أنّ الخرافات تبدأ بافتقار (كأن يحرم ملك من نعمة الأبناء، أو يحرم فقير من نعمة المال...) أو بإساءة (كأن يختطف كائن سحريّ ابن الملك، أو تمسخ الساحرة شخصاً في صورة حيوان أو جماد...). وتتالى الوظائف التي يبلغ عددها الإجماليّ إحدى وثلاثين وظيفة لتؤول الخرافة إلى رأب الصدع فيزول الافتقار أو تصلح الإساءة.

والناظر في بنية الخرافة كما حدّدها "بروب" يلاحظ أنّها تنقسم ثلاثة أقسام. فالقسم الأوّل يضمّ سبع وظائف هي الغياب والمنع والخرق والاستخبار والعلم وخداع المعتدي للضحيّة ووقوع الضحيّة لاإراديّاً في الفخّ. وهذه الوظائف هي بمثابة المقطع التمهيديّ.

أمّا القسم الثاني فيضمّ إحدى عشرة وظيفة تبدأ بالضرر الذي يلحقه المعتدي بأحد أفراد الأسرة (الإساءة إليه أو الاستحواذ على أداة سحريّة). ويعقب ذلك الاستنجاد، وقبول البطل(*) القيام بالمهمّة، ورحيله، واختباره، ونجاحه، وحصوله على المساعد السحري، وانتقاله من مملكة إلى أخرى، وصراعه مع المعتدي، وعلوق أمارة بالبطل (من جرح أو غيره)، وانتصاره على المعتدي. وهذه الوظائف تكوّن المقطع الكبير الأوّل من الخرافة.

ويضمّ القسم الثالث ثلاث عشرة وظيفة ويستهلّ بإصلاح الإساءة الذي تتبعه عودة البطل، وملاحقته، ونجدته، ورجوعه خفية، وادّعاء البطل المزيّف، ومطالبة البطل بالقيام بمهمّة عسيرة، وإنجازه إيّاها، وانكشاف البطل المزيّف، وتغيّر هيئة البطل،

ومعاقبة البطل المزيّف، ومكافأة البطل بالزواج أو باعتلاء العرش. وهذه الوظائف تكوّن المقطع الكبير الثاني من الخرافة.

وهذا التفصيل للوظائف كفيل بأن يبيّن الأهمّيّة المفصليّة لوظيفة إصلاح الافتقار أو الإساءة في بنية الخرافة، إذ هي تفتح المقطع الكبير الثاني، كما أنّ وظيفة الافتقار أو الإساءة تفتح المقطع الكبير الأوّل.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ وظيفة، بطل.

م. ق.

## اضطراب *Perturbation / Perturbation*

هو مصطلح يستخدم في سياق تحليل الحكاية(•) وعلى وجه الخصوص في إطار دراسة الأحداث(•). ويعني الاضطراب حلول عنصر جديد في مسار القصّ يقطع التوازن الأوّليّ فيحدث خرقاً للسكون ضروريّاً لنشوء القصّة(•)، شأن الاعتداء أو عدم الامتثال لقاعدة أو أمر، وبذلك يكون الاضطراب بداية لسيرورة التحوّل. وبين الدارسين اختلاف في تنزيل الاضطراب منزلته من الحركة السرديّة، فـ"تودوروف" (Todorov, 1968) يعتبره ثانية الجمل القصصيّة(•) الخمس التي منها يتكوّن المقطع القصصيّ(•) التامّ، وهي التوازن والاضطراب واختلال التوازن والاضطراب المعاكس والتوازن الفريد. في حين يعتبر "بريمون" (Brémond, 1973) أن مسار الحركة السرديّة ثلاثيّ المراحل، إذ هو يبدأ بالاحتمال ويتطوّر من خلال الفعل(•) ويؤول إلى النتيجة. ومن ثمّ فإن الاضطراب ليس مفصلاً مستقلاً وإنّما هو جزء لا يتجزّأ من الحركة التي تجسّد التحوّل.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ حكاية، حدث، قصّة، جملة قصصيّة، مقطع قصصيّ، فعل.

م. ق.

## إضمار *Ellipse/Ellipsis*

الإضمار أو الحذف مصطلح سرديّ استعاره الإنشائيّون من علمي النحو والبلاغة

للدلالة على مظهر من مظاهر تغيّر نسق السرد(*). ففي سياق تحليل المدّة(*) وهي إلى جانب الترتيب(*) والتواتر(*) واحدة من المقولات الثلاث التي تُحلّل وفقها العلاقات بين زمن الحكاية(*) وزمن الخطاب(*) ميّز السّرديّون بين أربع حركات سرديّة(*) تعكس تغيّراً في إيقاع القصّ وتفاوتاً في سرعته(*) وهي الإضمار والوقفة(*) والمجمل(*) والمشهد(*)، ويشكّل الإضمار أسرع حركة سرديّة على الإطلاق إذ هو يتمثّل في قفز السرد على فترة زمنيّة من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب. فمقولة الإضمار تشير إذن إلى أجزاء من الحكاية اختار الراوي إسقاطها لتسريع القصّ وتكثيفه.

وقد ميّز "جونات" (Genette, 1972)، من زاوية زمنيّة بين ضربين من الإضمار:

أ- الإضمار المحدّد وهو الذي تعيّن فيه المدّة الزمنيّة المحذوفة من الحكاية من قبيل هذه الإشارة: "انقضت ثلاث سنوات...".

ب- الإضمار غير المحدّد وهو الذي لا تعيّن فيه المدّة الزمنيّة المحذوفة من الحكاية ومثاله: "انقضت سنوات عديدة...".

وميّز من الناحية الشكليّة بين:

أ- الإضمار الصريح الذي يعلنه النصّ، ويكون:

– إمّا بإشارة إلى المدّة الزمنيّة المحذوفة على غرار المثالين المذكورين، وفي هذه الحالة يغدو الإضمار أشبه بمجمل سريع جدّاً.

– وإمّا بإضمار خالص مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف القصّة، ومثاله: "بعد ذلك بسنتين".

وفي حالتي الإضمار الصريح قد تتضمّن الإشارة الزمنيّة خبراً متصلاً بالمحتوى السرديّ من قبيل: "وانقضت سنوات من الحياة الهانئة..." أو "وبعد سنتين من الحياة الهانئة..."، فيكون الإضمار حينئذ موصوفاً.

ب- الإضمار الضمنيّ ولا يعلنه النصّ ولكن يستخلصه القارئ من الفجوات الموجودة في منطق تسلسل الأحداث أو تعاقبها الزمنيّ.

ج- الإضمار الافتراضيّ وهو الذي لا يمكن تعيين موضعه من الحكاية ولكن قد ينبّه إليه بعد فوات الأوان. هذا الضربُ من الارتداد(*) التكميليّ يسمّى إحالة(*) ويضطلع بسدّ فجوة سابقة في القصّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ زمن السرد، مدّة، سرعة، حركات سرديّة.

ف. ن.

## إعادة الصياغة راجع عمليّات وصفيّة *(Reformulation)*

## إعادة الكتابة *Réécriture/Re-writing*

إعادة الكتابة طريقة اقترحها بارت (Barthes, 1966) للتمييز داخل السرد(*) بضمير(*) الغائب بين الكلام الشخصيّ والكلام اللاشخصيّ. وتتمثّل الطريقة في تعويض ضمير الغائب بضمير المتكلّم فإذا لم تُلحق هذه العمليّة أيّ تغيير بالخطاب عدا التغيير الناجم عن استخدام الضمير النحويّ الجديد كان الكلام شخصيّاً كما في الملفوظ: "قال في نفسه: «عليّ أن أحزم أمري»". أمّا إذا استحالت إعادة الكتابة فيكون الكلام لا شخصيّاً مثلما هي الحال في هذا الملفوظ: "وكان الحيّ يقع على رابية، وينحدر من جهة خاصرته الغربيّة إلى البحر." (حنّا مينة، حكاية بحّار).

ورغم أنّ هذه الطريقة تنسب إلى بارت فإنّ "باختين" (Bakhtine, 1977) سبقه إليها دون أن يخصّها بمصطلح. فقد استشهد بمقطع من "سجين القوقاز" لبوشكين (Pouchkine) ثمّ علّق عليه بالقول: "إنّه خطاب البطل(*) وقد تكفّل به الكاتب شكليّاً. وإذا عوّضنا في كلّ موضع من المقطع ضمير الغائب بضمير المتكلّم وغيّرنا الصيغ الفعليّة الموافقة فلن ينتج أيّ تفكّك أسلوبيّ أو غيره".

يتّفق باختين وبارت إذن في نسبة الكلام إلى الشخصيّة إذا ما تمّ تغيير الضمير فاستقام التركيب والمعنى. ويتّفقان أيضاً في إسناد الكلام إلى الراوي(*) (بارت) أو الكاتب (باختين). إلّا أن جونات (Genette, 1972) الذي لم يطّلع على كتاب باختين يقدّم رأياً مخالفاً. فالكلام، مهما يكن الضمير المستخدم في السرد، يُنسب دوماً إلى الراوي. وهو يستعير مصطلح بارت ويوظّفه لتمييز من يتكلّم ممّن يرى. وتعدّ طريقة "إعادة الكتابة" أداة إجرائيّة مناسبة للتعرّف إلى المقاطع المبأّرة(*) تبئيراً(*) داخليّاً. فالملفوظ: "سمع ضجّة ففتح النافذة فرأى أطفالاً يطاردون كلباً شارداً" يصبح إذا أعيدت كتابته "سمعتُ ضجّة ففتحتُ النافذة فرأيتُ أطفالاً...". واستقامة المعنى والتركيب يكشفان أنّ المدرك أو المبئّر(*) ليس الراوي وإنّما هو الشخصيّة(*). ويكشفان، في الآن نفسه، أنّ التبئير داخليّ بما أنّ الراوي يكتفي بنقل ما سمعته الشخصيّة وما رأته.

إلّا أنّ ما لم يشر إليه جونات هو أنّ هذه الطريقة صالحة أيضاً في حالة السرد بضمير المخاطَب. فالتبئير داخليّ في هذا الشاهد: "وعندما كبرتَ كان رفاقك في

المعهد يتهامسون، كنتَ تعلم أنّهم يقولون عنك أشياء كثيرة" (البارد، قمح افريقا). ولكنّه خارجيّ في جزء من الشاهد الموالي: "ولمّا وصلتَ في النهاية إلى المسؤول صاح في وجهكَ: "انتهى الأمبوش [الشغل]، عودوا في المساء. لاحت ملامح الخيبة على وجهكَ" (نفسه). فالمعنى لا يستقيم في الجملة الأخيرة لأنّ الشخصيّة لا يمكن لها، في غياب مرآة، أن ترى ملامح الخيبة على وجهها.

إنّ إعادة الكتابة معيار يساعد على التفطّن إلى المقاطع المبأّرة تبئيراً داخلياً (Genette, 1972). ولكنّ نجاعتها تظلّ دون نجاعة المعايير التي استخلصها "راباتال" (Rabatel, 1998) للتمييز بين وجهتي نظر(*) الشخصيّة والراوي.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ ضمير، راوٍ، تبئير، مبئّر، مبأّر، وجهة نظر.

م. ن. ع

## إعلان راجع إنباء استباقيّ

*(Annonce/Advance Mention)*

## إفاضة

***Paralepse/Paralepsis***

تتنزّل الإفاضة، لدى "جونات" (Genette, 1972)، في مقولة الصيغة(*)، وبالذات، في باب التغيير(*) الممكن دخولُه على التبئير(*). وتعني الإفاضة الخرق الإراديّ أو اللاإراديّ الحاصل بسبب تقديم الراوي(*) معلومات عن الشخصيّة(*) تتجاوز ما يسمح به صنف التبئير المعتمَد في مقطع سرديّ بعينه. ويتمثّل هذا الخرق في تجاوز التبئير السائد خارجيّاً كان أو داخليّاً. ففي التبئير الداخليّ، يعرض الراوي معلومة عن أفكار شخصيّة أخرى غير الشخصيّة المبأّرة أو عن مشهد لا يسع هذه الشخصيّة رؤيته. أمّا في التبئير الخارجيّ، فيتدخّل الراوي في وعي الشخصيّة، ويقدّم كمّاً من المعلومات لا يتناسب ومحدوديّة معرفته المفترضة لهذه الشخصيّة. ومثال ذلك قول راوي "قنديل أمّ هاشم": «أشباح الميدان الحزينةُ المتعبةُ يحرّكها الآن نوعٌ من البهجة والمرح. ليس في الدنيا همّ والمستقبل بيد الله. تتقارب الوجوه بودّ، وينسى الوجيع شكايته، ويبذّر الرجل آخر نقوده في الجوزة أو الكتشينة وليكن ما يكون: تقلّ أصوات اصطدام كفف الموازين، وتختفي عربات اليد، وتُطفأ الشموع داخل المشنّات، عندئذ تنتهي جولة

إسماعيل في الميدان. هو خبير بكلّ ركن وشبر وحجر، لا يفاجئه نداء بائع، ولا ينبهم عليه مكانُه. تلفّه الجموع فيلتفّ معها كقطرة المطر يلقمها المحيط. صورة متكرّرة متشابهة اعتادها فلا تجد في روحه أقلّ مجاوبة. لا يتطلّع ولا يملّ» (يحيى حقّي، قنديل أمّ هاشم).

يتبادل التبئير الخارجيّ والإفاضة الحضور في هذا الشاهد. فعندما يكتفي الراوي بنقل ما يدركه يكون في تبئير خارجيّ. وعندما يتجاوز ذلك ليصوّر ما يعتمل في نفوس الناس وإسماعيل يكون في مرحلة الإفاضة كقوله: «هو خبير ...إلى آخر الشاهد».

◀ **الموادّ ذات الصلة.** ــ تبئير، تغيير، شخصيّة.

أ.س

## أقصوصة

***Nouvelle/Short Story***

الأقصوصة جنسٌ سرديٌّ وجيزٌ يتميّز بتقلّص عدد الشخصيات(*) والأحداث(*) وضمور سعة المكان(*) وامتداد الزمان. فيكون له، نتيجة ذلك، مركز اهتمامٍ وحيد. وتأتي النهاية فيه، في الغالب، غير منتظَرة (Grojnowski, 1993).

وقد اختلف الدارسون في تحديد خصائص الأقصوصة. ولم يروا أنّ السمات التي يزعم بعض من عرّفها (كـ"جيد" (Gide) و"إدغار ألان بو" (Edgar Allan-Poe) على سبيل المثال) أنّها تميـّزها، كـ "الطول" و"الحقيقة" و"حياد الراوي(*)" تهمّها حصراً. وما كان تقريباً محلّ اتّفاق بين الدارسين بشأن الأقصوصة هو "وحدة الأثر" و"لحظة الأزمة" واتّساق التصميم "(صبري حافظ، 1982). لذلك انتهى "إيتيانبل" (Etiemble, 1999) إلى القول بانتفاء الأقصوصة نوعاً سردياً خالصاً لأن لا وجود إلّا للأقاصيص.

ورغم هذا الحسم، فقد بادر كثيرٌ من نقّاد الأدب، من بينهم "شارل فيال" (Charles Vial, EI2)، إلى اقتراح تصنيفاتٍ للأقصوصة بعضُها شكليٌّ، وبعضها الآخر مضمونيٌّ كأن تكون رومنطيقيّة أو واقعيّة أو وجوديّة أو عجيبة. وممّا اقتُرح من التصنيف الشكليّ تفريع "تيارّي أوزوالد" (Thierry Ozwald, 1996) الأقصوصة إلى صنفيْن، أوّلُهما انبجاسيٌّ (Implosif)، وهو الذي يوهم القارئ(*) بأنْ «لا شيء حدث» والآخر انفجاريٌّ (Explosif)، وهو الذي يوهم القارئ بأنّ «شيئاً ما حدث»، أي إنّه يولّد لديه قدراً أكبرَ من القوّة الدراميّة. وتمييز "أوزوالد" بين هذين النوعين من الأقصوصة يعود إلى كون

الأقصوصتيْن، معاً، تبدآن طبيعيّتيْن، وتنتهي الانبجاسيّة طبيعيّةً، في حين تنتهي الانفجاريّةُ غالباً خارقةً(*).

ترتبط نهاية الأقصوصةِ الفجئيّةُ بمصير الشخصيّة(*) المأزوم حتماً. ففي الوقت الذي تعمل فيه هذه الشخصيّة التي وعت مأزقها على تجاوز أزمتها، تنتهي الأقصوصة فيُحال بينها وبين الحلّ. وهذا المصير المأزوم يتّفق عموماً مع ضيق المكان الذي تجد فيه الشخصيّة نفسَها. وبذلك يتضافر تقلّصُ المكان وتحديد نشاط الشخصيّة المعاكسُ في تأجيج الأزمة وفي بلوغ الذروة الدراميّة أقصاها.

وتُعتبَر الأقصوصة التي شهدت في القرن التاسع عشر، في الغرب، عصرها الزاهر امتداداً لتقليد الحكاية الشعبيّة المنظومة (Fabliau) في القرون الوسطى، وتطويراً لأقاصيص بوكاتشيو (Boccace) في عصر النهضة. وقد عرف العرب الأقصوصة عندما بادر روّادٌ، من قبيل "عيسى عبيد" و"طاهر لاشين" والأخوين "محمّد ومحمود تيمور"، إلى ترسيخ هذا الفنّ الجديد في الثقافة العربيّة.

► المواد ذات الصلة. ـ رواية، شخصيّة، فضاء، قصّة.

أ. س

## اليغوريا

*Allégorie/Allegory*

يعود أصل هذه الكلمة إلى اليونانيّة Allègorein وتعني "الكلام بطريقة أخرى" أي إنّ الكلام على شيء هو كلام على شيء آخر. وقد عدّ "فونتانيي" (Fontanier, 1977) الأليغوريا من المجاز الذي يكون بعبارة متصلة وأدرجها ضمن صور التعبير بالتخييل. وعرّف "هنري موربيه" (Morier, 1981) الأليغوريا بقوله: "إنّ الأليغوريا حكاية(*) ذات طابع رمزيّ أو تلميحيّ وهي باعتبارها سرداً تقوم على تسلسل أعمال(*) وتعرض شخصيّات(*) (كائنات بشريّة أو حيوانيّة أو تجريدات مشخّصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات، وتتحرّك هذه الشخصيّات في مكان وزمان لهما بدورهما طابع رمزيّ [...] وتضمّ الأليغوريا دائماً مظهرين: مظهراً مباشراً حرفيّاً ومظهراً ثانياً يتمثّل في الدلالة الأخلاقيّة أو النفسيّة أو الدينيّة".

ويمكن تصنيف الأليغوريا حسب نمط الخطاب الذي ترد فيه إلى أليغوريا أدبيّة وأخرى غير أدبيّة. ففي المجال الأدبي تستخدم الأليغوريا مثل سائر الصور البلاغيّة في

الشعر والنثر على السواء ويكثر استخدامها في الحكاية المثليّة(*) (Fable). وفي الأدب العربيّ الحديث تواتر استعمال هذه الصورة في "باب الحكايات والأمثال" من ديوان "أحمد شوقي" (انظر على سبيل المثال قصائد: ملك الغربان وندور الخادم، الديك الهندي والدجاج البلدي، البلابل التي ربّاها البوم) مثلما استخدمت في بعض الكتابات النثريّة على غرار "العواصف" لـ"جبران خليل جبران" (انظر بين ليل وصباح، الفرس المسوّس، البنفسجة الطموح)، وفي الأدب القصصيّ على غرار بعض قصص "زكريا تامر" في كتابه "النمور في اليوم العاشر".

وفي ما يلي مثال لحكاية أليغوريّة هي "ملك الغربان وندور الخادم" لـ"أحمد شوقي":

كان للغربان في العصر مليكْ    وله في النخلة الكبرى أريكْ
فيه كرسيٌّ وخدر ومهودْ    لصغار الملك أصحاب العهودْ
جاءه يوماً ندور الخادمُ    وهو في الباب الأمين الحازمُ
قال: يا فرع الملوك الصالحينْ    أنت ما زلت تحبّ الناصحينْ
سوسةٌ كانت على القصر تدورْ    جازت القصر ودبّت في الجذورْ
فابعث الغربان في إهلاكها    قبل أن نهلك في أشراكها
ضحك السلطان من هذا المقالْ    ثمّ أدنى خادم الخير و قالْ
أنا ربّ الشوكة الضافي الجناحْ    أنا ذو المنقار غلّاب الرياحْ
أنا لا أنظر في هذي الأمورْ    أنا لا أبصر تحتي يا ندورْ
ثمّ لمّا كان عام بعد عامْ    قام بين الريح والنخل خصامْ
وإذا النخلة أقوى جذعُها    فبدا للريح سهلاً قلعُها
فهوت للأرض كالتلّ الكبيرْ    وهوى الديوان وانقضّ السريرْ
فدها السلطانَ ذا الخطبُ المهولْ    ودعا خادمه الغالي يقولْ
يا ندورَ الخير أسعف بالصياحْ    ما ترى ما فعلت فينا الرياحْ
قال: يا مولاي لاتسأل ندورْ    أنا لا أنظر في هذي الأمورْ

إنّ قصيدة "ملك الغربان وندور الخادم" انبنت على حكاية أليغوريّة، فالأحداث المرويّة والشخصيّات والإطاران الزمانيّ والمكانيّ تكتسي جميعها طابعاً رمزيّاً. فالغربان ترمز إلى مجتمع البشر وملك الغربان رمز للسلطان والأريك رمز للعرش وندور الخادم يرمز إلى النصوح من أفراد الحاشية والسوسة ترمز إلى المشكلة الصغيرة التي تحتاج إلى علاج قبل تفاقمها والريح ترمز إلى العدوّ الخارجي...إلخ. فالحكاية تقوم إذاً على معنى

ظاهر أو حرفي غير مقصود ومعنى خفيّ أو رمزيّ هو المقصود. وباكتشاف هذا المعنى تتضح دلالة الأليغوريا.

وتستخدم الأليغوريا في المجال غير الأدبيّ ولا سيّما في الخطابين الفلسفيّ والدينيّ. ولعلّ أشهر مثال للأليغوريا الفلسفيّة "أليغوريا الكهف" التي أوردها "أفلاطون" في الكتاب السابع من "الجمهوريّة" لتوضيح العلاقة بين العالم المحسوس وعالم المثل. أمّا الأليغوريا الدينيّة فنماذجها عديدة في الإنجيل وقد اقترنت بأمثال المسيح. والمثل (Parabole) حكاية أليغوريّة ذات مغزى روحي تتكلّم فيها شخصيّة لكلامها سلطة على السامعين، إذ الغاية حملهم على انتهاج سلوك في الحياة يطابق القيم الروحيّة التي يصوّرها المثل. وتضطلع الأليغوريا في الخطابين الفلسفي والديني بوظيفة تعليميّة. ولذلك فكثيراً ما يتلو الحكاية مقطع أو جملة تفسيريّة الغاية منها الكشف عن العلاقة المجازيّة التي تصل المعنى الحرفيّ بالمعنى الرمزيّ على غرار ما يلاحظ في "مثل الزارع": "فلمّا اجتمع حوله جمع عظيم من الذين خرجوا إليه من كلّ بلدة، خاطبهم بمثل: "خرج الزارع ليزرع بذاره. وبينما هو يزرع، وقع بعض البذار على الممرّات، فداسته الأقدام، والتهمته طيور السماء. ووقع بعضه على الصخر، فلمّا طلع يبس لأنّه كان بلا رطوبة، ووقع بعضه في وسط الأشواك، فطلع الشوك معه وخنقه. وبعض البذار وقع في الأرض الصالحة. ولمّا نبت أنتج ثمراً مئة ضعف" [...] و سأله تلاميذه: " ماهو مغزى هذا المثل؟" فقال: [...] البذار هو كلمة الله. وما وقع على الممرّات هم الذين يسمعون (الكلمة)، ثمّ يأتي إبليس ويخطف الكلمة من قلوبهم، لئلّا يؤمنوا فيخلصوا. وما وقع على الصخر هم الذين يقبلون الكلمة بفرح لدى سماعها، وهؤلاء لا أصل لهم، فيؤمنون إلى حين، وفي وقت التجربة يتراجعون. وما وقع حيث الأشواك هم الذين يسمعون ثمّ يمضون فتخنقهم هموم الحياة وغناها ولذّاتها، فلا ينتجون ثمراً ناضجاً. وأمّا الذي وقع في الأرض الجيّدة، فهم الذين يسمعون الكلمة ويحفظونها في قلب جيّد مستقيم، وينتجون ثمراً بالصبر." (الإنجيل)

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ قصّة، حكاية، حكاية مثليّة.

ف. ن.

**أمثولة** راجع **أليغوريا** *(Allégorie/ Allegory)*

## امّحاء تلفّظيّ *Effacement énonciatif/Enonciative Erasure*

الأصل في الكلام أن يحوي بصمات تحيل إلى المتكلّم. إلا أنّ من المتكلّمين من يسعى إلى إخفاء هذه البصمات. وهو ما يجيز الحديث عمّا يسمّى في السرديات(*) التلفّظيّة بالامّحاء التلفّظيّ. والامّحاء التلفّظيّ خطّة تسمح للمتكلّم بأن يوهم بأن لا أثر له في الملفوظ وتتيح له أن يضفي مسحة من "الموضوعيّة" على خطابه. ولا يكون ذلك بـ"محو" أكثر علاماته جلاء (الواصلات Embrayeurs) فقط بل يكون أيضاً بمحو وسم (Marquage) كلّ مصدر تلفّظيّ يمكن التعرّف إليه (Robert Vion, 2001).

ويقتضي الامّحاء التلفّظيّ في النصّ السرديّ(*) لفت النظر إلى المراجع المحال إليها لتبدو مستقلّة، قدر الإمكان، عن مقام(*) تلفّظ(*) الراوي(*) وذاتيّته (Rabatel, 2004). ومن الأساليب المستخدمة لإضفاء أكبر قدر ممكن من الموضوعيّة على مكوّنات العالم الممثّل كثرة المخبرات(*) وبثُّ الحياة في الموصوفات غير البشريّة وذلك باستعمال التراكيب الفعليّة دون الاسميّة. ومنها أيضاً تفويض التبئير(*) إلى ذوات غير محدّدة من قبيل "الناظر" و"الرائي". ومنها أخيراً السرد بضمير الغائب أو السرد من خارج الحكاية(*). وهو ضرب من السرد(*) يمكّن الراوي، متى أراد، من الإيهام بأنّ الأحداث(*) تُنقَل وبأنّ العالم الممثّل يوصف دون وساطته. ومن المقاطع الوصفيّة(*) التي يظهر فيها الامّحاء التلفّظيّ هذا المقطع: "زنزانة مستطيلة، طولها أربع خطوات ضيّقة، عرضها لا يسمح بفرد ذراعيه عندما يشرع في أداء بعض التمارين. أرضيتها حجريّة، سقفها مرتفع قدر أربع [كذا] طوابق في مبنى حديث، تتوسّطه فتحة دائريّة للتهوية [...] فوق الباب مصباح كهربائيّ [...] الباب خشبيّ سميك، أسود [...] يلي الباب الخشبيّ فراغ طوله خمسة عشر سنتيمتراً، ثمّ يقوم الباب الحديديّ المصمت. يليه باب أقسام أخرى تؤدّي إليها أربع درجات متّصلة." (جمال الغيطاني، إتحاف الزّمان بحكايات جلبي السّلطان)

إنّ الامّحاء التلفّظيّ "لعبة" تؤدّيها الذات المتكلّمة كما لو كان بمقدورها أن لا يكون لها وجهة نظر(*) وأن تختفي تماماً من فعل التلفّظ وأن تترك الخطاب يتكلّم من

تلقاء نفسه (Charaudeau, 1992). وهو أداة مهمّة من أدوات الحجاج الضمنيّ وسبيل من سبل الإيهام بالواقع.

► المواد ذات الصلة. ـ تلفّظ، راو، مخبرات، تبشير، وصف، وجهة نظر، بعد حجاجيّ.

م. ن. ع

## إنباء استباقيّ *Annonce/Advance mention*

الإنباء الاستباقيّ من مباحث مقولة الزمن القصصيّ. وتندرج دراسته، بوصفه مظهراً من مظاهر المفارقة الزمنيّة(*)، في إطار مبحث الترتيب(*). ويُدرَس، بصفته شكلاً من أشكال القصّ التكراريّ(*)، في مجال التواتر(*). ويُتناوَل أخيراً في نطاق التبئير(*).

والإنباء الاستباقيّ شكل من أشكال الاستباق(*) يرد في شكل إشارات وجيزة إلى ما سيروى في إبّانه بصفة مطوّلة. ولذلك يسمّيه جونات (Genette, 1972) استباقاً مكرّراً(*). وله ضربان من المدى(*): مدى قصير كأن يشار في نهاية فصل مّا إلى موضوع الفصل الموالي ومدى طويل كأن يشار في الفصل الأوّل مثلاً إلى حدث(*) لن يروى مفصّلاً إلّا في الفصل الأخير.

وللإنباء الاستباقيّ دور في تنظيم السرد(*) وفي شدّ أجزائه بعضها إلى بعض بفضل ما يحدثه من حالة انتظار في ذهن المتلقّي. وهو يوجد، بوصفه علماً مسبقاً بالأحداث، نسباً مّا بين السرد والسيرة الذاتيّة(*) إذا ما كان السرد بضمير(*) المتكلّم المفرد. وينهض، في حالة السرد بضمير الغائب، دليلاً على أنّ التبئير من الدرجة الصفر.

► المواد ذات الصلة. ـ مفارقة زمنيّة، ترتيب، قصّ تكراريّ، تواتر، استباق، استباق مكرّر، مدى.

م. ن. ع

## إنجاز *Performance/Performance*

الإنجاز عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو أحد عناصر البرنامج السرديّ(*).

ويعرّف الإنجاز بكونه العمليّة التي تغيّر الحالات. أي إنّها تنقل حالة الاتّصال بين الذات والموضوع إلى حالة انفصال(*) أو العكس. وبهذا يمكن أن نميّز في الإنجاز بين شكليْن يوافقان في النصوص شكليْن من الملفوظات السرديّة(*) هما: الملفوظ السرديّ الاتصاليّ والملفوظ السرديّ الانفصاليّ.

وهذان الشكلان ينشئان القصص من خلال ضروب العلاقات التي تقوم بينهما. فالإنجاز يمكن أن يكون تملّكاً أو فقداناً. ويمكن أن نميّز أنواعاً أربعة من الإنجاز بحسب علاقة الذات الفاعلة(*) بذات الحالة(*):

– فإذا اضطلع ممثّل(*) واحد بدوري الذات الفاعلة وذات الحالة فنقل الصلة بينهما وبين موضوع القيمة من الانفصال إلى الاتصال، أي إنه أعطى نفسه هذا الموضوع سمّيت العمليّة تملّكاً (Appropriation) كأن تقطف الشخصيّة(*) تفّاحة وتأكلها.

– وإذا كان ممثّل الذات الفاعلة مختلفاً عن ممثّل ذات الحالة كانت العمليّة متجسّدة في جعل ذات الحالة تملك موضوع قيمة، وهنا تسمّى العمليّة إسناداً (Attribution) كأن يزوّج الملك وزيره من ابنته.

– فإذا اضطلع ممثّل واحد بدور الذات الفاعلة ودور ذات الحالة ونقل ذات الحالة من الاتّصال بموضوع القيمة إلى الانفصال عنه، أي إنّه حرم نفسه هذا الموضوع، أطلق على العمليّة اسم التخلّي (Renonciation) كأن يتصدّق امرؤ بكلّ ما يملك.

– وإذا كان ممثّل الذات الفاعلة غير ممثّل ذات الحالة، تجسّدت العمليّة في فصل ذات الحالة عن موضوعها وسمّيت انتزاعاً (Dépossession) كأن يصادر الملك أموال وزيره.

ويمكن أن يرد الإنجاز الاتصاليّ والإنجاز الانفصاليّ من خلال علاقة مخصوصة فيترابطان. ومن ثمّ فإنّ ترابط التملّك والانتزاع يوفّر لنا الامتحان (أو الاختبار)، كما أنّ ترابط التخلّي والإسناد يعطينا الهبة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ اتّصال، انفصال، برنامج سرديّ، كفاءة، إيعاز، تصديق، ملفوظ سرديّ، ذات حالة، ذات فاعلة، ممثّل.

م. ق.

## انسجام

*Cohérence/Coherence*

هذا المفهوم من المفاهيم التي اعتمدتها اللسانيّات النصيّة في تعريفها للنصّ(*). والانسجام متّصل بمفهوم توأم، هو الاتّساق، اتّصالاً ربّما أدّى إلى الخلط بينهما. وقد ظهر الاتّساق مفهوماً ومصطلحاً منذ ظهر كتاب "هاليداي" و"حسن" Haliday & Hasan في الإنكليزيّة سنة 1976 الموسوم بـ "الاتساق في الإنكليزيّة". ويعني الاتساق مجمل الوسائل اللغويّة التي تضمن العلاقات بين الجمل، ممّا يمكّن الملفوظ الشفويّ أو المكتوب من أن يكون نصّاً.

وتتعدّد هذه الروابط ضمن اللغة الواحدة وتتميّز اللغات بعضها من بعض في تحقيق القوانين اللغويّة الكليّة. فصيغ الأفعال مثلاً، من حيث تعبيرها عن العدد أو الزمن أو الجهة(*) أو غيرها وما يترتّب على ذلك من علاقات بين الجمل ضمن الملفوظ، تختلف من لغة إلى أخرى. ولقد حاول الباحثون تتبّع مختلف الروابط الاتّساقيّة في لغات عديدة شأن الإنكليزيّة والفرنسيّة والعربيّة وغيرها. فدرسوا أصناف الإحالة المقاليّة كالضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة. ونظروا في ظواهر الحذف والاستبدال والتكرار والترادف وأدوات الربط والصيغ الزمنيّة وغير ذلك من الوسائل المولّدة لتماسك جمل الخطاب وأجزائه (الشاوش، 2001).

وبالرغم من هذا الجهد في الاستقصاء والتصنيف والشكلنة، ظلّت ظواهر عديدة مستعصية على التحليل العلميّ الدقيق. فإذا كان الاتّساق النحويّ يقوم على استعمال أدوات وقواعد محدّدة، فإنّ الاتساق المعجميّ يستند إلى علاقات دلاليّة بين الألفاظ معقّدة جدّاً كالترادف والتقابل والاستتباع وعلاقات الجزء بالكلّ والجزء بالجزء وغيرها. وإضافة إلى ذلك، يقرّ الباحثون أنّ الاتّساق مكوّن ضروريّ وغير كاف لنصيّة الخطاب حتى إنّ أحدهم اصطنع "نصّاً" لا دلالة له استعمل فيه بعض الروابط الاتساقيّة المعروفة للإبانة عن قصور هذه الروابط وحدها عن تحقيق نصيّة الخطاب (Patry, 1993).

وإذا كان الاتساق يساهم مساهمة فعّالة في تحقيق انسجام النصوص فإنّ الانسجام، باعتباره مقوّماً أساسيّاً من مقوّمات النصيّة، ليس رهين الحضور الصريح للروابط اللغويّة بين جمل الخطاب ومقاطعه. وقد أشار بعض الدارسين إلى هذه النكتة ضمن تعاريفهم. فقال "موشلير": " انسجام النصّ لا يُشترط فيه بالضرورة أن تكون خصائص النصّ الشكليّة مصرّحة بالعلاقات بين الملفوظات" (Moeshcler & Reboul, 1994). وذلك بالنظر إلى ما يمكن أن يستنتجه المخاطَب ، سواء أكان سامعاً أم

قارئاً(*)، من معلومات ودلالات ممّا يتيحه السياق(*)، أي المحيط اللغويّ، أو المقام(*)، أي الوضعيّة التي جرى فيها التخاطب. فالانسجام متصل اتصالاً وثيقاً بالتخاطب من حيث الأطراف المشاركة فيه إنجازاً وتلقّياً، ومن حيث الغرض والمقام. ولذلك قد يستند الانسجام إلى الاتّساق لكنّه يتجاوز العلاقات اللغويّة الخطيّة إلى "مجموع الخصائص التي تجعل الخطاب ملائماً، منظوراً إليه باعتباره وحدة، ومؤدّياً إلى عمل تواصلي ناجح" (Patry, 1993).

لقد كان نجاح الخطاب باعتباره عملاً تواصليّاً من الهواجس الملحّة عند التفكير في الانسجام والنصيّة منذ نهاية السبعينيّات، وهو ما يظهر في المقال الشهير لـ"شارول" (Charolles) سنة 1978: "مدخل إلى إشكاليّات انسجام النصوص". وقد اقترح فيه أربع قواعد عامّة للانسجام: قاعدة التكرار وقاعدة النموّ الإخباريّ وقاعدة عدم التناقض وقاعدة التعالق المنطقيّ والتشاكل. واعتبر أنّ القاعدتيْن الأوليَيْن على تعارضهما تجعلان الخطاب قائماً على توازن دقيق بين نسبة الإعادة ونسبة النموّ. فإذا اختلّ التوازن لمصلحة الأولى كان الخطاب تكراريّاً. وإذا اختلّ لمصلحة الثانية، صار الخطاب مثقلاً بكثافة إخباريّة تعسّر على المتقبّل تنظيم المعلومات والوصول إلى الدلالة. والقاعدتان الأوليان متّصلتان أكثر بالاتساق، ولذلك نجد "أدام" (Charaudeau et Maingueneau, 2002) يؤكّد أنّ الاتساق في النحو النصّي غير منفصل عن مفهوم النموّ الغرضيّ. ولكنّ القواعد الأربع مجتمعة تأخذ في الاعتبار وحدة الخطاب وغرضه العامّ وفهم المخاطَب. وقد تواتر في الدراسات اللاحقة ربط الانسجام بموقف متلقّي(*) الخطاب وتأويله. فقد قال "أدام": "ليس الانسجام خاصّية لغويّة في الملفوظات وإنّما هو نتاج نشاط تأويليّ" (Adam, 1990). وقال "موشلير": "الانسجام يحيل على خصائص النصّ التي تضمن تأويليّته" (Moeschler & Reboul, 1994).

يستند حكم السامع أو القارئ على كون الخطاب منسجماً أو غير منسجم إلى التوجيهات المباشرة أو غير المباشرة الواردة في الخطاب، وإلى المعارف الثقافيّة العامّة المشتركة بين المتخاطبين، وهي مؤثّرة بالضرورة في إنجاز الخطاب وتأويله، وإلى الخبرة بالملاءمة بين أجناس الخطاب المختلفة ووضعيّات التخاطب المتنوّعة، كما يستند أيضاً إلى مدى إدراك المتلقّي لمقاصد صاحب الخطاب من خطابه. فإذا كان الاتساق ذا بعد لغويّ بالأساس، فإنّ الانسجام ذو بعد تداوليّ(*). ويتحدّد بتمكّن المخاطَب عند التأويل من اشتقاق عمل لغويّ أكبر(*) إمّا بشكل تدريجيّ من خلال متابعة الأعمال اللغويّة(*) الصريحة أو الضمنيّة في الخطاب، أو بشكل ارتداديّ انطلاقاً

من آخر عمل لغويّ معبّر عنه. ففهم المتلقّي للخطاب ليس مجرّد عمليّة جمع للجمل والأعمال اللغويّة فيها، وإنّما هو وليد قدرة على تلخيصه وتأويله في كلّيّته، والوقوف على المقصد الذي أُنجز من أجله الخطاب (Charaudeau & Maingueneau, 2002).

ويتيح النظر في أجناس النصوص المختلفة الوقوف على ما هو من القواعد العامّة، اللغويّة والخطابيّة، في الاتساق والانسجام وما هو متّصل بأجناس دون أخرى. فللنصوص القانونيّة والعلميّة ونصوص السرد الأدبيّ ونصوص الشعر طرائق متباينة من حيث العرض والتفسير والتقويم والاستدلال والإخبار عن الواقع.

ولا شكّ في أنّ النصوص الأدبيّة حالة متميّزة، من حيث بلاغة اللغة فيها وعلاقتها بالواقع والأعمال اللغويّة المندرجة فيها أو المشتقّة منها وتعدّد المستويات التلفّظيّة(*). فالعناصر الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة في الأدب ليست مجرّد وسائل لنقل المعلومات. وإذا كانت لغة الشعر منذ القديم عدولاً مستمرّاً عن الاستعمال اللغويّ العاديّ، فإنّ الأشعار الحديثة والمعاصرة تكاد تصل إلى حدود الإبهام في فتح آفاق المجاز وابتداع أشكال من التركيب من حيث تعالق الكلمات في الجملة وتماسك الجمل والمقاطع ضمن النصّ.

وغياب الاتساق "العاديّ" ليس ملاحظاً في بعض القصائد المعاصرة وحدها بل نجد الظاهرة نفسها في نصوص قصصيّة وروائيّة. ويتجلّى ذلك في لغة تصويريّة مكثّفة، وتشظّي التراكيب، والإحالات المبهمة، وتداخل الأصوات، أصوات الشخصيات والرواة في ذاتها وفي ما تحمله من أصوات النصوص والثقافات الماضية والمحيطة، والخلط بين الأزمنة، والانتقال المستمرّ دون علامات لفظيّة واضحة بين الخطابات المنطوقة والنفسيّة، والجمع بين الرؤية والتأمّل أو بين مقامات للقول متباعدة في المكان أو الزمان، والخرق السرديّ(*)، وغيرها من الظواهر السرديّة التي تبيّنها في الرواية العربيّة (الخبو، 2003) كما نتبيّنها في الرواية الغربيّة، والتي تضاعف الاهتمام بها عند الباحثين في النصيّة خاصّة واعتبارهم لكونها جوانب من الانسجام متميّزة (Calas, 2006).

إنّ تفاعل المتلقّي مع مثل هذه النصوص يختلف بالضرورة عن تفاعله مع الخطابات التواصليّة العاديّة أو مع الخطابات المكتوبة غير الأدبيّة أو حتى الأدبيّة المندرجة في جماليّة الوضوح . وليس الحكم بالانسجام في النصوص ذات الصبغة السرديّة رهين روابط اتساقيّة قد تكون قليلة أو متباعدة ، أو رهين حبكة(*) حكائيّة قد

تكون مفكّكة، وإنّما هو متّصل بمدى خبرة القارئ بالكتابات السرديّة وتجاربها المتنوّعة.
◄ **المواد ذات الصلة.** ـ تداوليّة، تلفّظ، حبكة، خارقة سرديّة، خطاب قصصيّ، سرديّة، سياق، عمل لغويّ، قارئ، قصّة، مقام، نصّ، نصّ سرديّ.

ن . ب

## إنشائيّة *Poétique / Poetics*

يعود ظهور مفهوم الإنشائيّة ومصطلحها إلى أرسطو في كتابه "فنّ الشعر". وهما غالباً ما يلتبسان لدى العرب المحدثين بالشعريّة بسبب التباس أصل الكلمة في اللغات الأوروبيّة بكلمة الشعر. والإنشائيّة نظريّة من نظريّات الأدب تقتطع من الحقل الأدبيّ موضوع دراسة مخصوصاً هو، حسب عبارة أرسطو، الفنّ الأدبيّ بوصفه إبداعاً قوليّاً (J.-M. Schaeffer et O. Ducrot, 1995) أو الخطاب الأدبيّ في منظور البنيويّين الإنشائيّين.

والإنشائيّة، في تاريخ الأدب الأوروبيّ، إنشائيّات منها الإنشائيّة الحاليّة أي الإنشائيّة البنيويّة التي رأت النور مع الرومنطيقيّة وما لبثت بعد ذلك أن اغتنت بأعمال أسهمت، رغم اختلاف آفاقها، في فهم الأدب بوصفه إبداعاً قوليّاً. وأهمّها أعمال الشكلانيّين الروس(*) وحلقة باختين والمدرسة المورفولوجيّة الألمانيّة (ما بين سنتي 1925 و1955) والمدرسة الظاهراتيّة وحركة النقد الجديد والأرسطيّين الجدد والبنيويّين الفرنسيّين (نفسه). وقد ذهب تودوروف (Todorov, 1968) إلى أنّه بالإمكان تمييز مختلف مراحل تاريخ الإنشائيّة حسب انصباب اهتمام الدارسين على هذا المظهر أو ذاك من مظاهر العمل الأدبيّ (القوليّ والتركيبيّ والدلاليّ). ولاحظ أنّ المظهر التركيبيّ لم يحظ بالاهتمام إلّا على أيدي الشكلانيّين الروس في عشرينيّات القرن الماضي. فاحتلّ منذ ذلك الوقت مركز اهتمام الباحثين وخاصّة البنيويّين منهم.

وقد بسط "تودوروف" القول في هذا المفهوم مبيّناً أنّ الإنشائيّة، خلافاً لتأويل الآثار الخاصّة، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل تهدف إلى معرفة القوانين العامّة التي تتحكّم في ولادة كلّ أثر. وهي، خلافاً أيضاً لعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما، تبحث عن القوانين العامّة في صلب الأدب نفسه. فالإنشائيّة إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"محايثة" في آن واحد. وهذا يعني أنّ موضوعها ليس الأثر الأدبيّ في حدّ ذاته وأنّ ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الخاصّ الذي هو الخطاب الأدبيّ. وبالتالي فإنّ كلّ

أثر لا يعدو أن يكون تجلّياً لبنية مجرّدة وعامّة أي إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولذلك فإنّ هذه النظريّة التي تطمح إلى أن تكون نظريّة علميّة لا تُعنى بالأدب المنجز بل تهتمّ بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى فهي تهتمّ بتلك الخاصّيّة المجرّدة التي تصنع فذاذة الحدث الأدبيّ أي الأدبيّة.

ولا يرمي الإنشائيّ إلى شرح الأثر الأدبيّ المنجَز. وإنّما هو يسعى، انطلاقاً من الآثار المنجزة، إلى اقتراح نظريّة لبنية الخطاب الأدبيّ واشتغاله، نظريّةٍ تقدّم جدولاً للإمكانات الأدبيّة بشكل تظهر معه الآثار الأدبيّة الموجودة بمثابة حالات خاصّة منجزة. فبين التأويل والإنشائيّة تقوم علاقة تكامل. ذلك أنّ كلّ تفكير نظريّ حول الإنشائيّة لا تغذّيه ملاحظات حول الآثار الموجودة يتجلّى عقيماً وغير إجرائيّ. والتأويل يسبق الإنشائيّة ويلحق بها. وهذا يعني أنّ مفاهيم الإنشائيّة تُصاغ وفق ضرورات التحليل الملموس الذي لا يمكن له، بدوره، أن يتقدّم دون استعمال الأدوات التي صاغتها النظريّة.

إنّ الإنشائيّة تنظر إذنْ في الشكل الأجوف الذي ينتظم النصوص المفردة. وهي تعدّ علماً شاملاً يهتمّ بالسرديّة(*) بالنسبة إلى الفنّ القصصيّ وبالشعريّة بالنسبة إلى النصّ الشعريّ وبالدراميّة (Théâtralité) بالنسبة إلى المسرح. وقد ذهب تودوروف إلى أنّ كلّ إنشائيّة بنيويّة لأنّ موضوعها بنية مجرّدة هي الأدب لا مجموع الآثار الأدبيّة. لكنّ الاهتمام تزايد اليوم بمظهر لم يذكره "تودوروف" هو المظهر التداوليّ(*). وهو مظهر يشمل مجموع المسائل التي تجلّت عند التفطّن إلى أنّ الآثار الأدبيّة أعمال خطابيّة وإلى أنّ بعدها القوليّ يجب أن يوضع في الإطار الأشمل لمقامها التواصليّ (J.-M. Schaeffer et O. Ducrot, 1995).

◄ المواد ذات الصلة. ـ شكلانيّة روسيّة، سرديّة، تداوليّة.

م. ن. ع

## انفصال

*Disjonction/Disjunction*

الانفصال لغة هو الافتراق والانقطاع بين المتّصلين. وقد استخدم "غريماس" (Greimas, 1966) هذه الكلمة للدلالة على علاقة عدم الاتّصال بين الذات والموضوع ورمز للانفصال بـ (v).

ويكون الانفصال في ملفوظ الحالة(*) كما هو الحال مثلاً في قولنا: "عليّ لا مال له"، فالذات (عليّ) منفصلة (v) عن الموضوع (المال). ويمكن أن يكون الانفصال في ملفوظ الفعل(*) وهذا يفترض مروراً من حالة إلى حالة أخرى، فقولنا: "خسر زيد ماله" يدل على تحول من ملفوظ حالة اتصاليّ بين الذات (زيد) والموضوع (المال) إلى ملفوظ حالة انفصاليّ بينهما، وذلك بواسطة ذات فاعلة(*) اضطلعت بعملية التحويل.

وبناء على هذا يتخذ الانفصال صورتين فيكون جامداً إن تعلّق بذات حالة غير متّصلة بموضوع، ويكون متحرّكاً إن كان من صنع ذات فاعلة تتولّى الفصل بين ذات قد تكون متطابقة معها فيكون الفعل انعكاسيّاً (كأن يقامر المرء فيخسر ماله) وقد تكون ذات الحالة مختلفة عن الذات الفاعلة (كأن يسلب اللصّ الرجل ماله).

إنّ القصّة(*) في رأي "غريماس" (Greimas, 1966) ليست سوى مسار تطوّريّ يربط بين وضع أوّليّ(*) ووضع نهائيّ يجمع بينهما قيام كلّ منهما على علاقة بين فاعلين هما الذات و الموضوع. أمّا ما يميّز بين هذين الحدّين فهو طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع في كلّ منهما. فهي في الوضع الأوّليّ علاقة انفصال بين الذات والموضوع، أمّا في الوضع النهائيّ فهي علاقة اتّصال(*) (Conjonction) بينهما. وما التحوّل الذي يقع في صلب القصّة إلّا تجسيد لرغبة الذات في الحصول على الموضوع. فملفوظ الحالة الأوّليّ يتكوّن من جمل تكشف علاقة الانفصال بين الذات والموضوع، في حين يتكوّن ملفوظ الحالة النهائيّ من جمل تكشف علاقة الاتّصال بينهما. وينبني هذا التحوّل من الانفصال إلى الاتّصال على مراحل أربع متتالية هي: الإيعاز(*) والكفاءة(*) والإنجاز(*) والتصديق(*).

على هذا الأساس ميّز "غريماس" من جهة بين ملفوظ الحالة الانفصاليّ وتكون الذات فيه منفصلة عن الموضوع، وملفوظ الحالة الاتّصاليّ وتكون الذات فيه متّصلة بالموضوع. وميّز من جهة أخرى بين ملفوظ الفعل الانفصاليّ وفيه تتحوّل علاقة الذات بالموضوع من الاتّصال إلى الانفصال، وملفوظ الفعل الاتّصاليّ وفيه تتحوّل علاقة الذات بالموضوع من الانفصال إلى الاتّصال.

إنّ هذه المقولات يمكن أن تتجلّى في نصّ ما بطرق شتّى. فالانفصال يمكن أن يتمثّل في الفقدان أو الموت وحتّى في التخلّي أو مغادرة المكان. أمّا الاتّصال فيمكن أن يتمثّل في الفوز بشيء مادّيّ كالمال أو معنويّ كالنجاح وحتى في النهب أو العودة إلى الموطن.

وتساعدنا ثنائيّة الانفصال والاتّصال على تحويل المقولات المنتمية إلى البنى الدلاليّة من قبيل الحياة والموت إلى البنى السرديّة والفاعليّة، وذلك بأن نحلّ في المقولة الأولى فاعلاً(*) ذاتاً يمكن أن يكون متصلاً بفاعل موضوع أو منفصلاً عنه. ويتمّ تجميع الملفوظات الاتصاليّة والانفصاليّة لتتكوّن منها البرامج السرديّة(*). ويساعدنا مفهوما الاتصال والانفصال على تنظيم النصّ بطريقة غير طريقة تقسيمه إلى فقرات، ومن ثمّ فإنه يمكننا أن ننزّل الاتصال والانفصال في مستوى زمنيّة النصّ والفضاء النصّي والممثلين(*) والقيم .

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ اتّصال، ذات حالة، ذات فاعلة، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، قصّة، وضع أوّليّ، إيعاز، كفاءة، إنجاز، تصديق، فاعل، برنامج سرديّ، ممثل.

م. ق.

## إيعاز

***Manipulation/ Manipulation***

الإيعاز عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو أحد عناصر البرنامج السرديّ(*).

وإذا كان مدار الإنجاز(*) على عمل الذات الفاعلة(*) في الحالات، فإن مدار الإيعاز على عمل ذات فاعلة في ذات فاعلة أخرى لدفعها إلى تحقيق برنامج معيّن. وهنا تظهر علاقة المرسل(*) بالذات من خلال عملية الحمل على الفعل(*).

وتأتلف في لفظة الإيعاز ظواهر سرديّة متنوعة تجمع بينها الخصائص التالية:

– مجموع العمليّات التي تؤول إلى فعل الفعل (من قبيل خياطة ثوب أو إنجاز عمل(*) ما).

– إنشاء علاقة بين مرسِل (موعِز) وذات فاعلة (موعَز إليه ومرسَل إليه(*) الإيعاز).

– فعل إقناعيّ يقوم به مرسِل إلى مرسَل إليه (الإعلام والإيهام).

– انطلاق برنامج سرديّ: بوضع ذات فاعلة على طريق تحقيق إنجاز أو بتقديم إنجازات (أو مواضيع قيمة) يغرَى أحدُهم بأنها قابلة للإنجاز (أو يمكن الحصول عليها).

ويمكن أن يتّخذ الإيعاز بنى أربعاً:

– ففعل الفعل: أي دفعُ ذات إلى الفعل يسمّى تدخّلاً.

– وفعل عدم الفعل: أي صرفُ ذات عن الفعل يسمّى منعاً.

– وعدم فعل الفعل: أي تركُ ذات تفعل يسمّى عدم تدخّل.

- وعدم فعل عدم الفعل: أي عدم دفع ذات إلى الانصراف عن الفعل يسمّى عدم منع أو تركاً للحبل على الغارب (Laisser faire).

وكلّ بنية من هذه البنى يمكن أن تتّخذ صوراً شتّى، من ذلك أنّ التدخّل يمكن أن يكون عن طريق الأمر أو الالتماس أو التهديد أو الإغراء وهلمّ جراً.

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ ذات فاعلة، برنامج سرديّ،إنجاز، كفاءة، عمل، فعل، مرسل، مرسل إليه.

م. ق.



## Amorce/Beginning بارقة

تندرج البارقة في مبحث الترتيب(*) الزمنيّ للأحداث(*). وهي مجرّد محطة انتظار وبذرة لا تكاد تلمح في موضعها من النصّ السرديّ(*). ولذلك فهي لا تفهم إلّا بصفة ارتداديّة (Genette, 1972). ومن الأمثلة عليها احمرار وجنتي فتاة سيتبيّن لاحقاً أنّه من علامات الحبّ أو مسمار في حائط سيستغلّه البطل(*) ليشنق نفسه أو قول راوي(*) "اللصّ والكلاب" مشيراً سلفاً إلى المصاعب التي ستواجه سعيد مهران بعيد خروجه من السجن: "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحرّيّة، ولكن في الجوّ غبار خانق وحرّ لا يطاق" (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب).

والبارقة من تقنيات التمهيد الكلاسيكيّ (Genette, 1972). ولكنّها قد تحتلّ مواطن مختلفة من النصّ السرديّ غير نهايته. وقد ترد في شكل فنّي معقّد نسبيّاً هو التضمين الانعكاسيّ(*) مثلما هي الحال بالنسبة إلى "لوحة المرعى" في بداية "الشحّاذ" لنجيب محفوظ.

وبما أنّ البارقة ضمنيّة فهي تتميّز من الإنباء الاستباقيّ(*). فهذا لا يرد إلّا صريحاً كأن يقول الراوي: "وسنرى لاحقاً كيف سينجو البطل من هذا الكمين". ومع ذلك فبالإمكان اعتبار البارقة ضرباً من الاستباق(*) استناداً إلى ما أسماه "جونات" نفسه بكفاءة القارئ(*) القصصيّة المكتسبة من معاشرة النصوص وأجناسها الفرعيّة (Genette, 1972). فمثلاً عندما يُلحّ السندباد البحريّ في السفرة الثانية من "ألف ليلة وليلة" على متانة المركب الذي سيستقلّه ندرك أنّه ينبئنا سلفاً أنّ الخطر لن يتأتّى، هذه المرّة، من البحر. وهو حين يقول: "ولم نزل على هذه الحالة إلى أن ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار يانعة الثمار مفتّحة الأزهار مترنّمة الأطيار صافية الأنهار ولكن

ليس بها ديار ولا نافخ نار» نتوقّع أنّ الخطر سيأتي من هذه الجزيرة التي خلت، رغم جمالها، من الديار وساكنيها المكنّى عنهم بنافخي النار. وهو ما سيتأكّد في لاحق الأحداث.

إلّا أنّ بإمكان الراوي مراوغة متلقّي خطابه ومخادعته باستخدام ما أسماه جونات (نفسه) بالبارقة المزيّفة (Fausse amorce ou leurre). وهذه البارقة المزيّفة هي ذاتها ما أسماه هو استباقاً خاطئاً (Anticipation erronée). فالبارقة، كالاستباق، يمكن أن تكون يقينيّة أو خاطئة. وهي في كلّ الحالات علامة من علامات اتّساق النصّ السردي(*) وانسجامه(*).

► المواد ذات الصلة. ـ ترتيب، استباق، إنباء استباقيّ، تضمين انعكاسيّ.

م. ن. ع

## بؤرة السرد

***Foyer de narration (ou foyer narratif)/***
***Focus of Narration (or Narrative Focus)***

يرجع استعمال هذا المصطلح في مجال الدراسات السرديّة إلى كلّ من «كلينث بروكس» و«روبرت وارن» (K. Brooks & R. Warren, 1943). ويعنيان به وجهة نظر(*) الشخصيّة(*)، أي تلك التي تتعلّق برؤيتها الداخليّة الخاصّة للأشياء، فكلّ ما يسرد ويوصف(*) نابع من هذه الشخصيّة ملوّن بوجهة نظرها. حتى أنّ «جونات» صاغ مصطلحه المركزيّ «التبئير(*)» من مصطلح «بؤرة السرد». إذ التبئير الخالص هو ذاك الذي يرتبط ببؤرة الشخصيّة مقابل التبئير الصفريّ الذي لا يرتبط بنقطة معيّنة أو بؤرة مخصوصة ينظر منها إلى الأشياء (Genette, 1972).

► المواد ذات الصلة. ـ سرديّات، وجهة نظر، شخصيّة، وصف، تبئير.

م. م. خ

## بانوراما

***Panorama/Panorama***

جرى استخدام هذا المصطلح في نظريّة الرواية(*) في النقد الأدبيّ

الأنجلوسكسونيّ. فقد ميّز "هنري جيمس" (Henry James) ، بين صيغتين(*) سرديّتين هما العرض (Showing) والسرد (Telling) ، وحذا حذوه في ذلك "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) . وقد ترتّبت على هذه الثنائيّة المقابلة بين طريقتين في تقديم الحكاية(*) هما المشهد(*) والبانوراما. وإذا كان الأسلوب المشهديّ يقوم على العرض والرؤية(*) المصاحبة فيقدّم الراوي(*) الأحداث(*) بطريقة حيّة مفصّلة ولا يقول إلّا ما تعلمه إحدى الشخصيات(*) فإنّ الأسلوب البانوراميّ يعني الجمع بين القصّ المجمل(*) والرؤية من خلف. فالحكاية تقدّم في هذه الحالة من منظور(*) راو كلّيّ المعرفة وكلّيّ الحضور. ويتوخّى الروائيّ هذه الطريقة في القصّ لتغطية فترات زمنيّة طويلة وأحداث كثيرة.

ويفضّل "لوبوك" العرض على السرد، والمشهد على البانوراما لأنّ فنّ الرواية، في تصوّره، لا يتجسّم بالفعل إلّا عندما يبقى الراوي خفيّاً وتُعرض الأحداث كأنّما تروى من تلقاء نفسها (Lintvelt, 1989) .

► الموادّ ذات الصلة. ـ مجمل، مشهد، صيغة.

ف. ن.

**بداية** راجع **فاتحة** *(Début/ Beginning)*

## برنامج سرديّ *Programme narratif/ Narrative Program*

تطلق عبارة البرنامج السردي عند "غريماس" (Greimas, 1966) على تتابع الحالات والتحوّلات التي تترابط انطلاقاً من علاقة بين ذات معيّنة وموضوع محدّد وما يطرأ عليها من تحوّل. فالبرنامج السردي يضمّ عدداً من التحوّلات المترابطة التي تتدرج في سلّم تراتبيّ.

إنّ سلسلة الحالات والتحوّلات التي منها يتكوّن البرنامج السرديّ تخضع لقواعد منطقيّة، وهو ما يفسّر الحديث عن برنامج. وما هدف التحليل السرديّ إلّا أن يصف تنظيم البرنامج السرديّ ويبرز هذا التتابع المنظّم الذي يظهر فيه.

وإذا كان المقطع السرديّ(*) يقوم على إنجاز رئيسيّ، فإنّ البرنامج السرديّ هو تجسيد مخصوص للمقطع السرديّ في قصّة(*) مّا، أي كلّ سلسلة الحالات والتحوّلات

التي تصبّ في تحقيق علاقة ذات حالة(•) بموضوعها. فالبرنامج السرديّ يحدّد دائماً بالحالة- أي العلاقة بموضوع القيمة- التي يؤدّي إليها.

► **المواد ذات الصلة.** ـ مقطع سرديّ، قصّة، ذات حالة، إنجاز.

م. ق.

## بطل

*Héros/Hero*

تندرج مقولة البطل في مقولة الشخصيّة(•). ويُعنَى بالبطل الشخصيّة الرئيسة في قصّة(•) تخييليّة ما. لكنّ تمييز البطل من سواه من الشخصيات مُلبِس، إذ لا يُدرى أيعود تمييزُه إلى كثرة ظهوره في النصّ أم يعود إلى كونه فاعلاً(•) ذاتاً منتصرة، إزاء معارض مهزوم، أم يعود إلى علاقته الدائمة بمواضيع إيجابيّة أو منفّرة، أم يعود إلى كونه الأقربَ إلى المؤلِّف(•) أو الأقربَ إلى القارئ(•) الذي يُسقِط ما بنفسه عليه (Philippe Hamon, 1984).

وقد قلّ استخدام هذا المصطلح في الدراسات السرديّة الحديثة، لما انطوى عليه مفهومه من لبس ولعسر الإحاطة به علمياً. على أنّ ذلك لا يعني أنّنا لا نعثر عليه في النظريّة الأدبيّة بعامّة. فقد وقع حدّه اعتماداً على قاعدة أخلاقيّة، وعلى أنظمة قيميّة خارجة عن الأثر الأدبيّ. ولعلّ مصداقَ ذلك يكمن في الجناس الموجود، في الفرنسيّة، بين لفظتي (Héros) التي تعني "البطل" و(Héraut) التي تعني "البشير" الذي يتبنّى قيم مجتمع ويعلنها. وكلّما اختلفت المجتمعات، تباينت سمات البطل. وهو ما جعل توماشيفسكي (Tomachevski, 1966) يطرح مسألة البطل على الشاكلة التالية: «إنّ العلاقة العاطفيّة إزاء البطل ودّاً أو كرهاً تتطوّر انطلاقاً من قاعدة أخلاقيّة. فالأنماط الإيجابيّة والسلبيّة هي عنصرٌ أساسٌ في إنشاء الخرافة(•) [...] والشخصيّة التي تتلقّى المسحة العاطفيّة الأكثر تأجّجاً تُدعى البطلَ».

وقد ميّز "هيغل" في كتابه "دروس الجماليات" الصادر سنة 1832، بين ثلاثة أصناف للبطل هي:

البطل الملحميّ، وهو الإنسان المثاليّ الذي تهدّه الضرورة.

والبطل المأسويّ، وهو يجسّد الانفعال الطاغي الذي يحدّد المصير، ويقود المرء إلى حتفه.

والبطل الدراميّ، وهو الذي يسمو بأهوائه، ما دام هو يقوم بأعمال تخرج عن المألوف، ويواجه بها الأوضاع المعقّدة التي تعرض له.

وبذلك يكون البطل الملحميّ رمزاً لنضال الإنسان المرير ضدّ الطبيعة. ويكون البطل المأسويّ رمزاً لصراع الإنسان أهواءَه في سبيل حرّيته. ويكون البطل الدراميّ رمزاً لرفض اختزال الإنسان في الهوى واعتبار الظروف قدَراً مسلّطاً (Louis Millet & Violette Morin, 1985).

أمّا "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1970, 1928)، فقد اعتبر أنّ كلّ حكاية عجيبة تتضمّن بطلاً حقيقيّاً وآخر زائفاً. والزائف هو ذاك الذي يتظاهر بأنّه أنجز ما يُفترَض في البطل الحقيقيّ إنجازُه. والبطل ـ في "نظريّة الرواية" (1920) كما استنتجها "جورج لوكاتش" (Georg Lukàcs) من دراسته الواقعيّة التسجيليّة- إشكاليٌّ لأنّه يبحث عن قيم أصيلة في عالَم متدهور بحثاً متدهوراً. وهو، في الواقعيّة الاشتراكيّة، إيجابيٌّ لأنّه يؤمن بانتصار الطبقة العاملة وتحقيق مجتمع العدل والمساواة.

كلّ ذلك يعني أنّ مفهوم البطل ذو طابع مضمونيّ بالأساس. ولهذا أعرض السيميائيّون عنه مصطلحاً ومفهوماً، واستعاضوا عنه بـ"الفاعل"(*) الذي يحدَّد من خلال وظيفته في منوال الفواعل(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ شخصيّة، فاعل، قارئ، قصّة، مؤلِّف، معارض، منوالُ الفواعل.

**أ. س.**

## بعد حجاجيّ

***Dimension argumentative/Argumentative Dimension***

البعد الحجاجيّ (Amossy, 2000) من مصطلحات تحليل الخطاب بما في ذلك الخطاب القصصيّ(*) القائم على التخييل(*). وهو وليد تصوّر لا يقصر أصحابه الحجاج على تقديم حجج تدعم أطروحة أو تدحضها، وإنّما يرون أنّه من الممكن النظر إلى الحجاج من زاوية أوسع وفهمه بوصفه خطّة تستهدف التأثير في رأي شخص مّا وفي موقفه وحتّى في سلوكه. وهي خطّة تتوسّل إلى التأثير بأدوات الخطاب وحدها (Grize, 1990).

ويرى أصحاب هذا التصوّر للحجاج – ملازماً للتلفّظ(*) منزّلاً في سياق(*) – أنّ

الحجاج يرد في الخطاب إمّا مباشراً صريحاً وإمّا ضمنيّاً غير مباشر. وقد أطلقوا على الشكل الأوّل لورود الحجاج مصطلح المقصد الحجاجيّ (Visée argumentative) وسمّوا الشكل الثاني بعداً حجاجيّاً. ومن أمثلة الأوّل المرافعة إذ هدفها الأساسيّ هو الإقناع ببراءة المتّهم أو تقديم ظروف مخفّفة تخفّض مدّة سَجنه. ومن أمثلة الثاني الوصف(•) في مقال صحافيّ أو في عمل روائيّ. فغالباً ما يبدو مجرّد محاولة لتصوير جزء من الواقع تصويراً حسيّاً بصريّاً. ورغم ذلك فهو، أحبّ صاحبه أو أبى، يضفي على موضوعه طابعاً ومعنى خاصّين (Amossy, 2000).

ويتمّ رصد البعد الحجاجيّ في النصّ السرديّ(•) التخييليّ حسب مستويات الجهاز التلفّظيّ لهذا النصّ. فالحوار(•) بين الشخصيات(•)، إن وُجد، يندرج في حوار أوسع طرفاه الراوي(•) والمرويّ له(•). وهذا الحوار يندرج، بدوره، في حوار أشمل طرفاه المؤلّف(•) والقارئ(•). وغالباً ما تختلف تقنيات الحجاج الضمنيّ من مستوى إلى آخر. فقد تتوسّل شخصيّة مّا إلى حمل شخصيّة أخرى على الاقتناع برأي أو موقف مّا بوسائل منها صورة الذات (Ethos) وبناء صورة للشخصيّة المخاطَبة يُستحسَن أن تكون "مرآة يحلو لها تأمّل ذاتها فيها" (Kerbrat-Orecchioni, 1990). ومنها أخيراً محاولة إثارة انفعالات هذه الشخصيّة باللعب على وتر العواطف والوجدان. ففي أقصوصة(•) "القلعة" (جمال الغيطاني، إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان) يحاول ضابط موفد من العاصمة حمل سجين سياسيّ على الاقتناع بكتابة اعتراف ليُفرَج عنه فوراً. لكنّه لم يبادر إلى الكشف عن مقصده الحقيقيّ وإنّما مهّد له بما اعتقد أنّه يحقّقه: "يدخل رجل كثيف الشارب [الضابط]، يلقي التحيّة، ثمّ يبدي غضبه لأنّهم وضعوا المقعد بعيداً عن المكتب، يشير إليه [السجين] أن يقترب [...] يقول إنّ المسافة طويلة، لا يدري من فكّر في بناء هذا السجن هنا، كيف اهتدوا إلى هذا المكان في بداية العصر السلطانيّ مع تخلّف وسائل المواصلات وقتئذ، يتوقّف مبتسماً [...] "يا بني تقرّر الإفراج عنك.." يستمرّ. لقد مرّت خمسة عشر عاماً. نصف المدّة. وطبقاً للوائح فإنّ حسن السير والسلوك يتمّ الإفراج عنه فوراً. جميع التقارير تؤكّد مثالية تصرّفه.. قال إنّه يعرف الأيّام القاسية التي عاناها في هذا السجن الجهنّميّ، لكنّه يرجوه أن يحاول النسيان، على أيّة حال، الأيّام الحلوة والأيّام المرّة تتشابه بعد مرورها، ولا يتبقّى إلّا الأسف على مضيّ العمر الجميل، إنّ موقفه مثار احترام عميق حتّى من خصومه".

في هذا المقتطف بنى الضابط صورة لذاته يأمل أن تساهم في نجاعة خطابه. فبدا في صورة رجل الأمن الودود المتعاطف والمتفهّم المتفرّد سلوكاً وأقوالاً. وبنى أيضاً

صورة للسجين، مخاطَبه، قدّر أنّها ستصادف هوى في نفسه إذ قدّمه في صورة المناضل العنيد الذي انتزع احترام الأنصار والخصوم جميعاً. وحاول، في الآن نفسه، إثارة عواطف السجين لحمله على مراجعة موقفه. وهو ما تُظهره عبارات من قبيل "الأيّام القاسية" و"هذا السجن الجهنّمي" و"مضيّ العمر الجميل" و"العمامي"، 2009.

أمّا الراوي فقد يستخدم تقنيات أخرى لإكساب خطابه الحجاجيّ النجاعة المأمولة من قبيل المحاكاة(*) المولّدة للوهم الواقعيّ والوصف النازع إلى الموضوعيّة والاختيارات المعجميّة وتغييب المشيرات المحيلة إلى المصدر التلفّظيّ وكثرة المخبرات(*) وسائر أمارات الامّحاء التلفّظيّ(*). ويبيّن الشاهد الموالي بعض هذه التقنيات: "عاد [الشيخ عبد الحفيظ] من المسجد ودخل غرفته فأخذ من خزانته مفتاحاً عظيماً، كأنّه شفرة فأس، عليه كغبرة الحنّاء من الصدإ [...] رفع الباب من ناحية، وأنزله من أخرى، ثمّ خلخله قليلاً، قليلاً، وغافله ودفعه بعنف، فانفتح. ورفرفت طيور بوحبيبي، وفرّت من طاقات الأوثار التي كانت تنثر ضياء مثلّثاً في المخزن [...] وقد تراكم فيه تراب السافي وعملت الرتلة، في طمأنينة وسعة من الزمن، فامتدّ نسيجها بين الخوابي والجرار وفي الزوايا كأجنحة الوطاويط. في الأرض أكوام من الفواكه والخضر الجافّة قد كساها الغبار: الفرماس والرمّان اليابس وغرائر القمح وبطائن التمر وجرار الزيت المطيّنة وجلود السمن وقصادر الشحمة، وفوق ذلك طاسات مختلفة الأحجام يتّخذها ربّ الدار مكاييل، وفي الحائط أشكاك الثوم وأزواج القرنيط، وفي طاقة ميزان صنعه بنفسه، وصروف جعلها من الحجارة، وفي السدّة جزّات صوف وصناديق الشمع والقهوة والسكر والكتّان.." (البشير خريّف، الدقلة في عراجينها).

يتميّز هذا الشاهد بغياب المشيرات المحيلة إلى مقام التلفّظ وبقلّة الأمارات المحيلة إلى الراوي وبقيام تمثيل(*) العالم المتخيّل على المحاكاة. ومن شأن هذه التقنيات إبراز أنّ العالم الممثّل حقيقيّ وقائم بذاته. إلّا أنّ فحص الشاهد عن كثب يبيّن حضور الراوي من جهة ويكشف، من جهة أخرى، أنّ الشاهد يمثّل حجحاً تقود إلى نتيجة ضمنيّة فوّض الراوي أمر استكشافها إلى المرويّ له هي أنّ الشيخ عبد الحفيظ غنيّ وبخيل.

إنّ البعد الحجاجيّ للخطاب عامّة والقصصيّ تحديداً يمثّل دعوة المتلقّي إلى "مطاردة المضمر" (Maingueneau, 1990) وإلى بذل الجهد الكافي للوصول إلى النتائج المضمّنة في الكلام والأقوال. ذلك أنّ من يتوصّل بنفسه إلى نتيجة مّا ينزع إلى التمسّك بها، إن صحّ القول، تمسّكه بؤبؤ عينيه (Grize, Ibid).

► الموادّ ذات الصلة. ـ تلفّظ، سياق، حوار، امّحاء تلفّظيّ، مضمر.

م. ن. ع

## بُعْدٌ عرفانيّ *Dimension cognitive/Cognitive Dimension*

يندرج هذا المصطلح في الدراسة السيميائيّة للخطاب. ويتعلّق بشتّى أشكال المعرفة الصادرة عن ذاتٍ قادرة على تأويل ما هو قائمٌ من أحوال الذوات الفاعلة(*) في علاقاتها بمواضيع الفعل(*) في عالَم القصّة. ويتطوّر البُعْد العرفانيّ للخطاب بنموّ المعارف الحاصلة نموّاً يَعْتَبِرُه "غريماس" و"كورتيس" (Greimas & Courtès, 1979) ضرباً من الحركة العرفانيّة.

وينقسم البُعْد العرفانيّ في القصّة إلى ضربيْن من الفعل العرفانيّ:

-الفعل التأويليّ(*)، وهو ذاك الذي يتعلّق بامتلاك المعرفة الخاصّة بحالة ذاتٍ من الذوات القائمة في هذه القصّة بعد تقويمها.

-الفعل الحامل على الاقتناع(*)، وهو يتعلّق بالتعريف بالشيء والحمل على الاعتقاد به، أي ما تقوم به ذاتٌ مرسلة من أعمالٍ إزاء ذاتٍ أخرى تَحْمِلُها على قبول ما أسندته من صفاتٍ تقويميّة إلى ملفوظ حالة(*) (Jean Claude Giroud et Louis Panier, 1985) ويُمْكِنُ توضيح ذلك بالمثال التالي:

"انقضت سنواتٌ، دارت الأرضُ مرّات، كبر الصغار، وبعض الكبار ماتوا، ولِيليان تصخب في ذاكرتي مثل زوبعة، لا تتوقّف ولا تهدأ، إذا انزلقت الشمس وبدّدت ضباب الصباح، إذا جاءت الأمطار... إذا حَلمت السماءُ ببشرى المطر، أتوقّفُ لأسرق شيئاً من الماضي، لأستعيده... وأيّ ماضٍ؟. ليليان بالذات؟

"الكائن البشريّ يتوارى، يصغر، ثمّ يتحوّل إلى حَمَامَةٍ رماديّة تطير بضجّة في ذاكرتي التي بدأت تهرم وتنسى. فأتذكّر الرعشة الخانقة، الدهشة، الشرق، عناق الأيدي... أتذكّر وتتهيّجُ في نفسي رغبةُ البكاء والتحطيم!

"أعرف الكلمات التي تطوف في رؤوسكم، حالم، مراهق، محروم، رومنتيكيّ، وماذا غير ذلك؟ أنا أعرف هذه الكلمات، وأخرى غيرها أكثر بذاءة، وأعرف أقسى الشتائم، ولكن ما دمنا لن نصبح أعداء بعدُ فلماذا نشتبك بالأيدي وبالألسنة؟ قولوا ما

تشاؤون، لن أسمع... وأنتم يمكن أن تكفّوا عن القراءة، لكن دون شتائم، ونسير كلّ في طريق، وقد نصبح أصدقاء» (عبد الرّحمن منيف، قصّة حبّ مجوسيّة).

يَرِدُ هذا المقطعُ القصصيّ في أواخر رواية منيف. ويتجسّمُ البُعْدُ العرفانيّ فيه بوجهيه: الوجه الأوّل هو التأويل القائم به الراوي(*) المتكلّم وصاحب التجربة العاطفيّة الغريبة مع صاحبته ليليان. فهو يُقَوِّمُ صاحبتَه وقد بلغ من العمر عتيّاً فيراها حمامةً رماديّةً تطير بضجّة في ذاكرته، وقد سبق أن نعتها بكونها الزوبعة في الذاكرة. ويضاف إلى هذا أنّ الراوي ينسب فعلاً تأويليّاً للمرويّ له ينعت فيه الرّاوي بنعوت كثيرة من قَبِيلِ الحالم والمراهق والمحروم والرومنتيكيّ.

أمّا الوجه الثاني من البُعْدِ العرفانيّ فيمثّله الفعلُ الحامل على الاقتناع وهو ماثلٌ في التماس الراوي الرأفةَ من المرويّ له رغم الاختلاف القائم بينهما في شأن وجود ليليان أو عدم وجودها.

◄ **المواد ذات الصلة.** ــ راو، فعل تأويليّ، فعل حامل على الاقتناع، مرويّ له، قصّة، ملفوظ حالة.

م. م. خ.

## بناء التدرّج

***Construction en paliers/Scalar Construction***

بناء التدرّج أقرّه «شكلوفسكي» (Todorov, 1965) مصطلحاً أثناء حديثه عن بناء الرواية(*) والأقصوصة(*). وهو يعني أن تتكرّر البنية ذاتها في المقاطع السرديّة(*) المتسلسلة والمتوازية. ويتكرّرها ذاك تزداد نموّاً. واستدلّ شكلوفسكي على هذا البناء بأقصوصة تولستوي الميتات الثلاث (Tolstoï, Trois morts) التي تتعاود فيها بنية الموت تعاوداً قائماً على التدرّج. فموت السيّدة في المقطع السردي الأوّل من الأقصوصة يوازيه في الحدوث موتُ حوذيّها. وموت الحوذيّ، بدوره، يوازيه في المقطع السردي الثاني موتُ شجرة كانت اقتُطعت لتُجعل للسيّدة الهالكة صليباً.

ولعلّ حديث الصخرة (التنوخي، الفرج بعد الشدّة) بإمكانه أيضاً تجلية معنى التدرّج في القصص العربيّ القديم. فقد سأل الثلاثة نفر من بني إسرائيل اللّه أن يُزيح عنهم الصخرة التي كانت سدّت الغار الذي أووْا إليه. فكان كلّما انتهى نفرٌ من عرض عمله الخيّر راجياً من اللّه عونه انفرج ثلثٌ من الصخرة حتّى خرجوا يمشون. واستناداً

إلى ذلك فتكرار البنية ذاتها في سؤال كلّ نفر اللّه بأفضل عمل كان أنجزه من جهة، وتكرار بنية انفراج الثلث من الصخرة من جهة أخرى يوضّحان معنى التدرّج.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مقطع سرديّ، تسلسل.

ع.ع.

## بناء قصصيّ راجع مادّة حكائيّة

*(Sujet /Subject)*

## بنية الممثّلين

***Structure actorielle/Actorial Structure***

لقد انصرفت السيميائيّة السرديّة(*) عن مفهوم الشخصيّة(*) واستعاضت عنه بمفهومي الفاعل(*) والممثّل(*). فالفاعل وحدة تركيبيّة من وحدات النحو السردي في مستوى السطح، فإذا وضع في مسار سرديّ(*) محدّد تفكّك وصار مجموعة من الأدوار الفاعليّة. أمّا الممثّل فهو وحدة خطابيّة تعدّ تجسيداً أو تكريساً في الخطاب لما لا يقلّ عن دور فاعليّ(*) واحد ودور غرضيّ(*) واحد. ويترتّب على ذلك أنّ بنية الفواعل في نصّ سرديّ(*) ما لا تتشاكل وما يضمّه ذلك النصّ نفسه في المستوى الخطابيّ من تنظيم للممثّلين. فالمُعارض(*) مثلاً يمكن أن تمثّله شخصيّة(*) أو مجموعة من الشخصيّات أو عائق ماديّ أو عاهة في الذات... ومن هنا جاءت ضرورة إفراد الممثّلين ببنية تأخذ في اعتبارها الخصائص المميّزة لهذا النمط من الخطاب أو ذاك.

وإذا كانت بنية الفواعل محدّدة بستّة فواعل بينها علاقات مضبوطة تندرج في محاور ثلاثة هي الرغبة والتواصل والصراع فإنّ بنية الممثّلين لا تخضع لهذا التقنين، فهي الإطار الذي يتنزّل فيه الممثّلون وتتحدّد العلاقات الرابطة بينهم. ومن ثمّ فإنّ بنية الممثّلين، رغم أنّها تتّصل بالبنى السرديّة وبالبنى الخطابيّة معاً إذ هي محلّ يظهر فيه هذان الضربان من البنى، لا تنتمي إلى البنى السرديّة ولا إلى البنى الخطابيّة.

وقد ميّز "غريماس" (Greimas, 1973) بين نوعيْن من أنواع بنى الممثّلين: نوع أطلق عليه اسم بنية الممثّلين المموضعة (Objectivée) وهي تتميّز بحضور عدد كبير من الممثّلين المستقلّين لكلّ فاعل أو دور فاعلي (كأن يتجسّد المعارض في النهر والتمساح والعدوّ...) ، ونوع ثان أطلق عليه اسم بنية الممثّلين المذيّتة (Subjectivée) وفيها يضيق

مجال التوزيع الفاعلي إلى الحدّ الأدنى فيضطلع ممثّل واحد بكلّ الفواعل والأدوار الفاعليّة الضروريّة (كأن يكون الرجل مرسِلاً(*) ومرسَلاً إليه(*) فتحدّثه نفسه بالاستيلاء على مال غيره، ويكون ذاتاً وموضوعاً فيرغب في الحصول على المال لنفسه، ويكون مساعداً(*) ومعارضاً(*) فيتسلق الحائط ويحدث ضجيجاً يوقظ صاحب البيت).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ سيميائيّة سرديّة، شخصيّة، فاعل، ممثّل، مسار سرديّ، خطاب، دور فاعليّ، دور غرضيّ، نصّ سرديّ، معارض، شخصيّة، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض.

م. ق.

**بوليفونيّة** راجع **تعدّد صوتيّ** ***(Polyphonie/Polyphony)***

# تاء

## تآلف خطابيّ *Consonance discursive/ Discursive Consonance*

التآلف الخطابيّ مصطلح سرديّ استعارته "دوريت كُونْ" (Dorrit Cohn, 1981) من "فرانز ستانزل" (Franz Stanzel). واستخدمته في تناولها للعلاقة بين الراوي(*) والشخصيّة(*) عند نقل الأوّل الأحوال النفسيّة والذهنيّة للثانية. وقد بيّنت أنّ التآلف الخطابيّ يتعلّق بالمقام السرديّ(*) الذي يهيمن فيه صوت الشخصيّة. ويمكن أن نستدلّ على التآلف بالمثال التالي:

"شدّد قبضته على المقبض العاجيّ، مقبض عصا الأبنوس، ومضى يضعف ويقوى. غريبة تلك العصا، الآن، كأنّها امرأة عارية وسط رجال، يحسّ ملمسها ويتذكّر مريم. ذلك الصوت. ذلك الشباب. ذلك الحلم. يخرج من داره كلّ يوم عند الفجر ويمشي هذا المشوار حتّى النهر. يسبح ويعود مع الشروق. يحاول أن يوقظ الأشباح في روحه. أحياناً الحظّ يواتيه، فيسمع ويرى الرؤى والأصوات كأنّها تنبع من تحت قدميه ومع خبط عصاه على الدرب. هنا كان مكان النورج أيّام الحصاد. رائحة التبن. رائحة القمح. رائحة روث البقر. رائحة اللبن أوّل ما يجلب. رائحة النعناع. رائحة الليمون." (الطيب صالح، مريود)

ما نلاحظه في حديث الراوي عن عصا الشخصيّة وما ولّدته من ذكريات مع مريم ومع المكان أنّه حديث ملوّن بذاتيّة هذه الشخصيّة التي تُستصفَى من انفعالاتها إزاء الماضي. وقد تأكّد ذلك باستعراض للذكريات مع مريم ومكان النورج فيه نوع من الغنائيّة. والذي يؤكّد ذلك الظرفان "الآن" و"هنا" الدالاّن على الحضور الإدراكيّ للشخصيّة. ثمّة إذاً نوع من الاختلاط بين صوت الراوي ينقل أحاسيس البطل بضمير الغائب وصوت الشخصيّة البارز في شديد انفعالها. وهذا ما يندرج بحسب "جونات"

(Genette, 1972) في التبئير(*) الداخليّ. فالراوي في هذه الحال متآلف مع الشخصيّة ينطق بانفعالاتها كما هي كائنة لا كما يتصوّرها هو على نحو ما هو قائم في التنافر الخطابيّ.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ راوٍ، شخصيّة، مقام سرديّ، تنافر خطابيّ، تبئير.

م. م. خ

## تأليف تعميميّ راجع تأليف خارجيّ

*(Itération généralisante/Generalising Iteration)*

## تأليف خارجيّ

*Itération externe/External Iteration*

يكوّن التأليف الخارجيّ مع التأليفين الداخليّ(*) والزائف(*) أصناف القصّ التأليفيّ(*) الثلاثة التي ميّزها السرديون ولا سيّما جونات (Genette,1972).

ويكون التأليف خارجيّاً إذا ورد مقطع تأليفيّ ضمن مشهد(*) مُفرد (Scène singulière). أي إنّه يفتح نافذة على مُدّة(*) تقع خارج نطاق هذا المشهد (جونات، نفسه). ومن أمثلته قولنا: " اتّجه فلان إلى عمله الجديد عازفاً عن المقهى الذي كان يتردّد إليه، وتخطّى عتبة المعمل مبتسماً..." أي إنّ "المقهى الذي كان يتردّد إليه" هو تأليف يخرج عن القصّ الإفراديّ الذي يتمثّل في توجّهه لأوّل مرة إلى عمله الجديد وتخطّيه عتبة المعمل مبتسماً.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ تواتر، قصّ تأليفيّ، تأليف داخليّ، تأليف زائف.

ع.ع

## تأليف داخليّ

*Itération interne/Internal Iteration*

التأليف الداخليّ هو أن يمتدّ مقطع تأليفيّ على طول مُدّة المشهد(*) دون أن يتجاوزها إلى مُدّة تقع خارج نطاق هذا المشهد. من ذلك قولنا: "وكان [يحدّثهم عن قسوة العمل في الصباح الباكر]: تقف الشاحنة على الرصيف، وينقل الحمّالون الأكياس

والصناديق إلى الماعون، أو ينقلونها منها إلى الشاحنة، ثمّ يفرغون حمولة المواعين، ويصعدون ويهبطون". (حنّا مينة، الشراع والعاصفة) .

► الموادّ ذات الصلة. ـ مشهد، بناء نظم، بناء تدرّج.

ع.ع

## تاليف زائف

*Pseudo itératif/Pseudo Iterative*

يندرج هذا المصطلح في سياق تناول القصّ التأليفيّ(•) المنزّل في دراسة "جونات" (Genette, 1972) للتواتر(•) باعتباره وجهاً من وجوه الزمن الثلاثة: الترتيب(•) والمدّة(•) والتواتر. والتأليف الزائف عبارة عن مشاهد(•) معروضة صيغت بصيغة الماضي الاستمراريّ المؤدّى بالناسخ "كان" المقترن بالمضارع أو بما يرادفه.

وتقدّم هذه المشاهد على أنّها مشاهد مؤلّفة في حين أنّ ما تشتمل عليه من غنى ودقّة في التفاصيل من شأنه أن يجعل المتلقّي لا يصدّق أنّ هذه المشاهد حصلت وتكرّر حصولها بمثل هذه التفاصيل الدقيقة دون أن يشملها أيّ تغيير في تعاودها مثلما هي الحال في هذا المثال: "وعندما كان يستيقظ، في تلك الأيّام، كانت تقول له وهي تحسّ الوجود الغريب بينهما في غرفة نومهما المقفلة: هل تشمّ تلك الرائحة؟ خفيفة جداً، ولكن... رائحة غريبة في البيت، تأتي من عندك، مثل رائحة الكنائس المقفلة، كأنّها رائحة الشمع الموقد.. أو .. البخور. فيصمت أو يقول فقط: غريبة" (إدوار الخراط، الزمن الآخر).

فصيغة هذا القول صيغة تأليفيّة تأدّت بالناسخ "كان" مقترناً بالمضارع. ولكنّ ما جاء في القول الأوّل من تفاصيل في تشبيه الرائحة يحمل على الاعتقاد أنّ القول لم يكن إلا مرّة واحدة وكذلك الأمر بالنسبة إلى الردّ المتذبذب بين الصمت والتعليق الخاطف.

► الموادّ ذات الصلة. ـ قصّ تأليفيّ، ترتيب، تواتر، مدّة، مشهد.

م.م.خ

## تاليف زمنيّ
*Syllepse temporelle/Temporal Syllepsis*

تندرج هذه المقولة السرديّة في القسم الزمنيّ من أقسام الخطاب القصصيّ(*). وقد استعملها "جونات" (Genette, 1972) في الفصل الذي يتناول فيه مسألة الترتيب الزمنيّ(*) للأحداث(*) في الحكاية(*) والخطاب. وعرّف التأليف الزمنيّ بكونه يقوم على جمع أزمنة متباعدة متنافرة يضمّها الراوي(*) بموجب صلات مكانيّة أو غرضيّة أو غيرها. ويمكن أن يُوضّح هذا المفهوم بالشاهد التالي: "كانوا يصعدون ويهبطون في صمت ويمرّون بالأهالي المتناثرين على الجبل والمتجمّعين في الساحة دون أن ينتبه إليهم أحد. وطول النهار كانوا يتنقلون فوق الجبل يجمعون العشب ويربطونه في حزم صغيرة متناثرة وآخر النهار يجمع كلّ منهم حزمة في ربطة واحدة يحملها على ظهره" (محمد البساطي، التاجر والنقّاش).

إنّ ما يجمع بين هذه الأزمنة في الأفعال إنّما هو الجبل الذي يتحرّك عليه هؤلاء الرجال صعوداً وهبوطاً مرّات عديدة أُلّفت في أفعال مجرّدة. وتجتمع الأفعال أيضاً في كونها تحصل في يوم واحد. ويستعمل مصطلح التأليف في نطاق المقارنة بين عدد مرّات وقوع الحدث في الحكاية وعددها في الخطاب. ويجعل "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح جنيساً لمصطلح القصّ التأليفيّ(*). وهو أن يُحكى مرّة في الخطاب ما وقع مرات في الحكاية كأن نقول مثلاً: "كان زيد يقرأ كتاباً كلّ أسبوع". فقراءة الكتاب كانت مرّات في الحكاية ولم تُذكر في الخطاب إلّا مرّة.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب قصصيّ، ترتيب زمنيّ، حدث، حكاية، راوٍ، قصّ تأليفيّ.

م. م. خ

## تبادل
*Echange/Exchange*

التبادل من المصطلحات المستخدمة في تحليل الخطاب وتحليل المحادثات العاديّة ومقاربة الحوارات(*) القصصيّة. ويتكوّن التبادل، على الأقلّ، من تدخّلين(*) لمتخاطبين متمايزين. ويرد التدخّل الأوّل ابتدائيّاً. أمّا التدخّل الثاني فيرتبط بسابقه ارتباطاً عضوياً إذ يشترط أن يكون ردّاً عليه سواء كان هذا الردّ قولاً أو حركة أو إيماءة أو هيئة. ومن أمثلة التبادلات الدنيا السؤال وجوابه والتحيّة وردّها والطلب وتلبيته:

"- من أنت ؟

- بربارا. امرأة". (فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ)

ويعدّ التبادل أصغر وحدة حواريّة. وهو وحدة غرضيّة تداوليّة تتحدّد بثبات عدد المتخاطبين ووحدة الموضوع وانسجامه(*) (Durrer, 1994). ويصنّف التبادل إلى نمطين رئيسين أوّلهما التبادلان التنبيهيّان (الافتتاحيّ والختاميّ) والثاني التبادل الأوسط أو جوهر الحوار ولبّه (Orecchioni, 1990, 1995). وغالباً ما يكون التبادلان التنبيهيّان أو أحدهما عرضة للتغييب أو النقل في الخطاب المرويّ(*) كأن يقال: "تبادلا تحيّة" أو "حيّاه فردّ عليه". أمّا التبادل الأوسط فيتعدّد بتعدّد المواضيع المطروحة في الحوار الواحد. وهو أصناف ثلاثة: تعليميّ وسجاليّ وجدليّ (Durrer, 1994).

ويسمّى الحوار الذي يتوافر فيه تبادلان تنبيهيّان وتبادل أوسط أو أكثر حواراً تامّاً ومن أمثلته:

"وجد خليل الهمذاني واقفاً وسط البهو كرمح مستعدّ للقتال. قال جمصة بهدوء:

- سلام الله عليك أيّها الأمير..

فصاح الحاكم بصوت متهدّج من شدّة الغضب:

- انعدم السلام بوجودك..

فقال بحزن:

- إنّي أعمل حتّى الموت..

- لذلك سُرقت جواهر حريمي من أعماق داري!

فاق ذلك توقّعه [...] وجم صامتاً.. صاح خليل الهمذاني:

- ما أنت إلّا حشّاش أو شريك اللصوص..

قال بصوت غليظ:

- أنا كبير الشرطة..

فصرخ:

- موعدنا المساء وإلّا عزلتك وضربت عنقك.." (نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة)

قام هذا الحوار على تبادل افتتاحيّ ذي تدخّلين ثانيهما ردّ على سابقه وعلى تبادل أوسط وتبادل ختاميّ غُيّب ثاني تدخّليه. وقد ترابطت هذه المقوّمات الثلاثة ترابطاً محكماً. فتحيّة الافتتاح أعقبها ردّ نهض بوظيفتي ختم تبادل الافتتاح والتمهيد للتبادل الأوسط الذي جرى في جوّ مشحون بتوتّر أفضى إلى تبادل الاختتام المبتور.

ولقد اقتضى مقام(*) التواصل أن يبادر كبير الشرطة رئيسه بتحيّة من شأنها أن

تمهّد، في اللقاءات العاديّة، لتواصل يدور في جوّ وديّ. إلّا أنّ تدخّلَ الأميرِ الأوّلَ أضفى على الحوار جوّاً غير وديّ. فقد حدّد وجهة هذا الحوار وموضوعه وسلّط ضرباً من الإكراه على كبير الشرطة. فلم يُتِح له مجالاً كبيراً للمناورة إذ أجبره على تبنّي أحد اختيارين: الاعتراف بالتهمة أو ردّها. فاختار رجل الشرطة الحلّ الثاني. فتنامى التبادل الأوسط متّخذاً طابعاً سجاليّاً. فقد سخر الأمير من عضده "لذلك سرقت جواهر حريمي..." وأهانه بتقويمه تقويماً سلبيّاً "حشّاش، شريك اللصوص" وهدّده، أخيراً، بالعزل والقتل: "عزلتك وضربت عنقك".

تتابعت التدخّلات يتولّد بعضها من بعض في هذا الحوار. فجاء متماسكاً تماسكاً لا يتجلّى في مستوى التدخّل الواحد فحسب ولا في مستوى تدخّلات كلّ متخاطب فقط وإنّما يظهر أيضاً في مستوى مجموع تدخّلات المتحاورين. وهو ما يدلّ عليه ثبات عدد المتخاطبين ووحدة الموضوع والحذف التركيبيّ وتحوّل الضمائر من المخاطَب إلى المتكلّم ومن المتكلّم إلى المخاطب وانصهار الضميرين في ضمير المتكلّمين وظهور الاتّهام ودفع الاتّهام.

وبما أنّ الحوار القصصيّ غالباً ما يستغني عن التبادلين التنبيهيّين فيمكن القول إنّ التبادل، سواء في هذا المثال أو في غيره، وحدة مكوَّنة ومكوِّنة. فهو مكوَّن من تدخّلين أو أكثر. وهو يكوِّن، إمّا وحده أو مع تبادل آخر أو أكثر، وحدة نصيّة أعلى منه رتبة هي الحوار.

ويؤدّي التبادلان التنبيهيّان، في صورة إثباتهما أو إثبات أحدهما، وظائف علائقيّة صرفاً (Orecchioni 1990, 1995). فالتبادل الافتتاحيّ يذيب الجليد بين المتخاطبين وييسّر المرور إلى التبادل الأوسط. والتبادل الاختتاميّ ينهي اللقاء. ولكنّهما قد ينهضان بوظائف أخرى إذا ما كانت العلاقة غير عاديّة بين المتحاورين. فقول خليل الهمذاني مختتماً اللقاء: "موعدنا المساء وإلّا عزلتك وضربت عنقك.." أدّى وظيفتين، على الأقل، هما التهديد والإيحاء بمقبل العلاقة بين الرجلين وما قد ينجرّ عنها من أحداث. أمّا التبادلات الوسطى فتنهض بوظائف مختلفة غالباً ما تتطابق ووظائف الحوار القصصيّ.

► **المواد ذات الصلة.** ـ حوار، تدخّل، مقام.

م. ن.ع

## تبئير

***Focalisation/Focalization***

التبئير مبحث من مباحث الصيغة(*) والصوت(*). وهو انتقاء للمعلومة السرديّة أداته بؤرة واقعة في مكان مّا هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلّا بمرور المعلومة التي يخوّلها المقام (Genette, 1983). فأحمد عاكف مثلاً ما كان بإمكانه تبئير خان الخليلي القديم والجديد لو لم يفتح، على التوالي، نافذتي حجرته. (نجيب محفوظ، خان الخليلي)

وهذا المصطلح من وضع جونات (Genette, 1972). وقد استوحاه من عبارة "بروكس" (Brooks) و"وارّان" (Warren) بؤرة السرد(*) (Focus of narration)) حتّى يخلّص المفهوم من البعد البصريّ الذي توحي به مصطلحاته الشائعة من قبيل "الرؤية" و"وجهة النظر"(*). ويعتبر جونات (Genette, 1983) إسهامه في هذا المبحث إعادة صياغة هدفها التقريب بين مفاهيم كلاسيكيّة وإدراجها في نسق موحّد. ومن هذه المفاهيم ثلاثة أنماط هي "القصّة ذات الراوي العليم" أو "الرؤية من الخلف" و"التقنية الموضوعيّة السلوكيّة" أو "الرؤية من الخارج" وأخيراً "قصّة ذات وجهة نظر أو ذات مرآة عاكسة أو ذات معرفة كليّة انتقائيّة أو ذات تقليص للحقل" أو "رؤية مصاحبة".

ويسمّي جونات (Genette, 1983, 1972) النمط الأوّل قصّة غير مبأّرة أو تبئيراً من الدرجة الصفر. ويتجلّى هذا النمط في إيراد الراوي(*) معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصيّة مشاركة أو شاهد عيان مجهول. فيورد، على سبيل المثال، معلومة تخصّ دواخل شخصيّة(*) تجهلها الشخصيّة نفسها أو ينقل أحداثاً متزامنة تدور في أمكنة متباعدة كقول راوي "خان الخليلي": "وعند المساء، وكان رشدي وأمّه كعادتهما يراوحان بين الحديث وبين سماع الراديو المترامي إليهما من المقاهي المحيطة، قدّم المذيع طبيب [رشدي] الذي كشف عليه أوّل مرّة -إلى الجمهور [...] فارتعشت أمّه لسماع الاسم الذي يقضّ مضجعها، أمّا رشدي فانتبه بعناية وأرهف أذنيه، ولم يكونا وحدهما اللذان [كذا!] يرهفان أذنيهما في تلك الساعة، فالأب في حجرته رفع رأسه عن القرآن ومال برأسه نحو النافذة، وغاب أحمد عن حديث الصحاب في الزهرة بانتباهه كلّه إلى الراديو خافق الفؤاد [...]".

والقصّة(*) المتعدّدة التبئير أي القصّة التي يمكّن فيها الراوي المرويّ له(*) من النفاذ، في الآن نفسه، إلى أفكار شخصيّتين أو أكثر تنتسب، بدورها، إلى هذا النمط من التبئير (Genette, 1972, 1983). وهذا الرأي يعارضه راباتال (Rabatel, 1998) الذي يرى

أنّ التبئير المتعدّد لا يعدو أن يكون تبئيراً داخليّاً متغيّراً إذ تنتقل وجهة النظر من شخصيّة إلى أخرى.

ويطلق جونات (Genette, 1972) على النمط الثاني مصطلح التبئير الخارجيّ. وفيه تقع البؤرة في نقطة مّا من عالم الحكاية(*) يختارها الراوي خارج الشخصيات. فينتفي بذلك إمكان تقديم معلومات عن أفكار أيّ شخصيّة مثلما هي الحال في هذا الشاهد: "صعد رشدي ونوال طريق الدراسة، وانعطفا إلى الطريق الصحراوي-هي سابقة وهو لاحق- كان الصباح نديّاً رطيباً مائلاً إلى البرودة يعابثه نسيم رقيق يهبّ بأنفاس نوفمبر التي تنعى الأزاهر إلى المحبّين، أمّا السماء فسمتها محمّل سحاباً ناصعاً، يتّصل حيناً، ثمّ يتفرّق في المشرق [...]" (نجيب محفوظ، خان الخليلي).

ولعلّ رأي جونات يحتاج إلى بعض تعديل سواء تعلّق الأمر بموقع بؤرة الإدراك (Foyer de perception) أو بعمق المنظور(*). فالبؤرة قد تكون شخصيّة مّا تدرك الشخصيات والأشياء إدراكاً خارجيّاً (Rabatel, 1998). والتبئير أو المنظور الخارجيّ قد يكون من الصنف الذي أطلق عليه فَوْلِر اسم النمط "د" وهو الذي "يسمح بالاطلاع على عالم الشخصيات الداخليّ بالاعتماد على علامات خارجيّة" (Roger Fowler, 1996).

أمّا النمط الثالث والأخير فهو التبئير الداخليّ. وهو داخليّ بمعنيين أوّلهما أنّ البؤرة تقع داخل عالم الحكاية وثانيهما أنّ البؤرة تقع داخل شخصيّة يسمّيها جونات (Genette, 1972) شخصيّة بؤريّة(*) تنتهي من خلالها المدرَكات والأفكار، ما تعلّق منها بالشخصيّة ذاتها أو بغيرها من الشخصيات. ويكون التبئير الداخليّ ثابتاً إذا ما لم تتغيّر الشخصيّة البؤريّة على امتداد القصّة(*). وكلّ تغيير في هذا النمط من التبئير يعدّ خرقاً يجدر الوقوف عليه والبحث عن دواعيه ووظائفه. ويكون التبئير الداخليّ متغيّراً عندما تتغيّر الشخصيّة المبئّرة أثناء القصّة. ويكون متعدّداً إذا ما نُقِل الحدث الواحد من وجهة نظر شخصيات متعدّدة.

ويتمّ تعيين نمط التبئير في مقطع نصّيّ مّا بمعرفة موقع بؤرة الإدراك أي بالإجابة عن السؤال "من يدرك؟". فإذا طابقت البؤرة وعي شخصيّة مّا مثلاً كان ذلك دليلاً على أنّ التبئير داخليّ (Genette, 1983). وإنّ تغيير النمط المعتمد في حيّز نصّيّ مّا سواء بالحجب(*) أو بالإفاضة(*) يعدّ خرقاً يجدر الوقوف عليه والبحث عن دواعيه ووظائفه.

وللتبئير صلة بمقولة الصوت. فبإمكان الراوي غير المشارك في الحكاية(*) أن يبئّر مكوّنات عالم الحكاية و/أو أن يفوّض التبئير إلى شخصيّة مشاركة. أمّا الراوي المشارك في الحكاية(*) فمجبر على تبئير ما يقع تحت طائلة إدراكه إمّا بوصفه شخصيّة أو بصفته

راوياً. ومن العبارات الدالّة على التبئير في الحالة الثانية "لم أكن أعلم..." و"فاتني ساعتها أن أدرك...".

إنّ الوضوح الذي أضفاه جونات على مفهوم التبئير لا يخفي تركيزه على ما تسمّيه ميك بال (Mieke Bal, 1977) المبئّر(*) ولا قيام التعرّف إلى المقاطع المبأّرة على الحدس. وهذه النقيصة وليدة غياب دراسة العلامات اللغويّة للتبئير. وهي دراسة تكفّل بها راباتال في مقاربته لوجهة النظر (Rabatel, 1998).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ صيغة، صوت، بؤرة السرد، وجهة النظر، شخصيّة بؤريّة، منظور سرديّ، حجب، إفاضة، راوٍ، مبئّر.

م. ن. ع

## تبئير داخليّ راجع تبئير

***(Focalisation interne/Internal Focalization)***

## تبئير داخليّ متغيّر راجع تبئير

***(Focalisation interne variable/Variable Internal Focalization)***

## تبئير صفريّ راجع تبئير

***(Focalisation zéro/Zero Focalization)***

## تبئير من الدرجة الصفر راجع تبئير

***(Focalisation zéro/Zero Focalization)***

## تبرير

***Motivation/Motivation***

هو مصطلح استعمله الشكلانيّون الروس(*) للدلالة على الطرائق التي يُبرّر بها تعاقب الأحداث(*) ضمن المسار الحدثيّ في القصّة(*) وترابط الوحدات الحكائيّة ضمن

منطق محدّد. ففي الخرافات(*)، يمثّل استعمال أدوات سحريّة أو اكتشاف ظواهر خارقة مبرّراً للأحداث وذلك لكونه مساعداً للبطل أو معرقلاً له. وفي قصص المغامرات، يمثّل السفر أحد أهمّ المبرّرات التي تتأسّس عليها التحوّلات الحدثيّة أو تترابط في إطارها الحكايات.

والأحداث على اختلاف أنواعها ينبغي أن تكون متّسقة ضمن نظام يجمعها في علاقات محدّدة ويبرّر وجود كلّ منها. وهو الذي يسمّى تبريراً. وقد ذكر الشكلانيّون ثلاثة أصناف من التبرير:

- التبرير التركيبيّ ، وهو يقوم على استغلال التفاصيل. فهي تظهر في البداية هامشيّة لا تعدو تأثيث المكان مثلاً أو صفات شيء. ثمّ يكون لها تأثير في الحبكة(*) لاحقاً. وقد أشار "توماشيفسكي" (Tomachevski) إلى تفكير "تشيكوف" (Tchekhov) في ذلك. فقد اعتبر هذا القصّاص الروسيّ أنّ الإخبار، في بداية أقصوصة(*)، بوجود مسمار في الجدار يقتضي أن يشنق البطل نفسه في النهاية. وقد نبّه "توماشيفسكي" أيضاً إلى أنساق التبرير المزيّف. فهو يقوم على تقديم معلومات عديدة حول الشخصيّات(*) والأشياء وسرد أحداث ليس الغرض منها إلّا حرف انتباه القارئ(*) ودفعه في طريق خاطئة قبل أن يكتشف الحلّ غير المتوقّع.

- التبرير الواقعيّ، وهو يدفع القارئ إلى أن يتوهّم أنّ ما سُرد قد وقع فعلاً، أو أنّه محتمل الوقوع. وذلك لقيامه على مشاكلة الواقع(*) من حيث إدراج الموتيفات(*) وترابطها. وقد نبّه "توماشيفسكي" إلى أنّ المدارس الأدبيّة يعارض بعضها بعضاً وتزعم كلّ مدرسة مع ذلك حرصاً على الوفاء للحياة والواقع. إنّ ما يبدو في الأنساق الحدثيّة حقيقيّاً أو محتمل الوقوع ليس إلّا بناء فنّياً ترسّخ عبر التواتر فصار تقليداً أدبيّاً يشكّل ذاكرة القارئ وطريقة تلقّيه وتفاعله مع الحكاية. فيغفل أحياناً عمّا في ترابط الأحداث من لامعقوليّة، كأن ينجو البطل دائماً في قصص المغامرات قبيل موته المحقّق.

- التبرير الجماليّ، وهو يقوم على توازن بين مقتضيات الوهم الواقعيّ(*) ومتطلّبات البناء الجماليّ. فما يُقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبيّ. وهو ما أدّى في الجماليّات الكلاسيكيّة إلى التمييز بين الحقيقيّ (Vrai) والمشاكل (Vraisemblable). أمّا في بعض التجارب القصصيّة والروائيّة الحديثة فقد نجد حرصاً على تعرية النسق (Dénudation). وذلك باستعماله خارج تبريره التقليديّ. وهو ما يساهم في إبراز الخصائص الأدبيّة للنصّ. وفي مقابل الحرص في جماليّة المشاكلة(*) على المعايير العامّة وعلى العاديّ والمألوف، قد نجد من حالات التبرير الجماليّ ما سمّاه

"شكلوفسكي" "نسق الإفراد أو الإغراب" (Singularisation)، كأن توصف أعمال الكبار المعقّدة من خلال خطاب الأطفال وتأويلهم أو ينظر إلى الأحداث من وجهة نظر الحيوان (الخطيب، 1982).

ولقد بيّن بعض أعلام السرديات(*) البنيويّة أنّ التبرير ضرب من الإيهام بالتتابع المنطقيّ. فما يرد من أحداث القصّة متأخّراً يبدو كأنّه واقع بسبب ما ورد فيها سابقاً (Barthes, 1966). ولكنّ ذلك لا يعدو في الحقيقة أن يكون ستاراً تخفي به القصّة اعتباطيّتها أي وظائفيّتها كما هو الشأن في اعتباطيّة العلامة اللغويّة التي لا تبرير لها غير وظيفتها ضمن النظام اللغويّ. فللأحداث في القصّة منطقها الخاصّ المتّصل بالضرورة بحرّيّة الكاتب التخيليّة. وإذا كانت الأحداث الأخيرة هي في الظاهر مؤسّسة منطقيّاً على ما جرى سابقاً تأسّس النتائج على الأسباب، فإنّها في الحقيقة هي المحدّدة للأحداث الأولى تحديد الغايات للوسائل، وهو ما يسمّيه "جيرار جونات" (Genette, 1969) بالتحديدات التراجعيّة (Déterminations rétrogrades).

وقد تناول "فيليب هامون" (Hamon, 1977) مظهراً آخر من مظاهر التبرير في الأدب القصصي، يتّصل بالشخصيات. فالكثير من المؤلّفين يبدون حرصاً واضحاً على التدقيق في اختيار أسماء الشخصيّات، حتّى تكون منسجمة مع مظهرها وسلوكها ونفسيّتها وطموحاتها، أو غير ذلك ممّا يتّصل بوظيفة الشخصيّة ضمن النظام القصصيّ. فالشخصيّة القصصيّة كلمة "فارغة" في الأصل، دون معنى ولا إحالة، ولا تمتلئ إلّا في الصفحة الأخيرة بعد ضروب من التكرار وتراكم الصفات والتحوّلات، وكذلك من خلال علاقات التقابل. ويعتبر اسم العَلَم من العناصر الأولى للتقابل بين الشخصيّات. فالاسم قد يحمل، من خلال أشكال الحروف أو طبيعة المقاطع والأصوات أو تركيب الكلمة أو تاريخها، إيحاء ببعض خصائص تلك الشخصيّة أو بمصيرها، ممّا يجعل أسماء الشخصيّات على هذا النمط برامج سرديّة(*) مكثّفة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تبعيد، تزاوج الوظائف، شكلانيّة روسيّة، شخصيّة، مشاكلة الواقع، موتيف، وظيفة، وهم مرجعيّ.

ن . ب

## تبعيد *Distanciation/Distancing*

ورد المصطلح في أصل نشأته عند المسرحيّ الألمانيّ "بريشت*"، وإن استُعمل خارج المسرح البريشتيّ. وهو لا يدلّ عنده على مجرّد أسلوب في الكتابة والإنجاز الركحيّ، وإنما يتّصل بجوهر تصوّره للمسرح الملحميّ.

ويقصد "بريشت" بالتبعيد إحداث المسافة في ثلاثة مستويات: مستوى الممثّل والشخصيّة(*)، ومستوى الجمهور والمشهد المسرحيّ، ومستوى الواقع الاجتماعيّ والتاريخيّ وصورته المسرحيّة.

ففي الأوّل، يُعتبر التبعيد أسلوباً مناقضاً لأسلوب التماهي بين الممثّل والشخصيّة التي يجسّدها. فعلى الممثّل في هذا التصوّر ألّا يتقمّص الشخصيّة وألّا يندمج في عالمها كما هو الأمر في التصوّر التقليديّ، بل عليه أن يعرضها صانعاً مسافة تفصله عنها متّخذاً موقفاً نقديّاً منها. ويتأسّس المستوى الثاني على الأوّل. فابتعاد الممثّل عن الشخصيّة يهدف إلى تبديد الوهم المرجعيّ(*) لدى المتفرّج وإبعاده عن التماهي مع شخصيّة من شخصيّات المسرحيّة وعن الاندماج في العالم التخييليّ الممثّل. بيد أنّ هذا الهدف لا يُقتصَر في تحقيقه على طريقة التمثيل وحدها، وإنّما تُدعَم بأساليب ركحيّة وخطابيّة أخرى كاللافتات أو تلخيص قصّة المسرحيّة أو الإعلان المسبّق عن بعض أحداثها أو غيرها من الوسائل المؤدّية إلى إفراغ المشهد من جوهره الانفعاليّ.

فالغرض من التبعيد أن لا يكون المتفرّج متلقّياً(*) سلبيّاً، وأن يكون واعياً بحضوره أمام عرض تمثيليّ مشهديّ متأمّلاً مفكّراً في المنجز المسرحيّ بمختلف مكوّناته متسائلاً عن الرؤية الفنّيّة ومقاصدها. ولذلك ليس التبعيد عند "بريشت" مجرّد عمل فنّيّ جماليّ، وإنّما له أيضاً بعد سياسيّ. فهذا المسرحيّ الألمانيّ يرفض أن يكون المسرح صورة للواقع ويرى ضرورة تقديمه في صورة جديدة غريبة غير مألوفة حتّى يكتشف المتلقّي أنّ الصورة المألوفة إن هي إلّا حجاب دون إدراكه للحقائق المخفيّة (Souriau, 2004, Pavis, 2002).

ويعتبر بعض الباحثين أنّ التبعيد، مفهوماً ومصطلحاً عند "بريشت"، قد تأثّر بمفهوم التغريب عند "شكلوفسكي" (Pavis, 2002). وبصرف النظر عن الاختلاف في الاصطلاح، فإنّ الجدير بالذكر هو إشارة الشكلانيّين الروس(*) في دراسات مختلفة إلى هذه الظاهرة في الأدب الروسيّ وآداب أخرى. فقد لاحظوا كيف تستحيل بعض الصور المألوفة عند " تولستوي" صوراً في منتهى الغرابة، كتصويره للمسيحيّين يأكلون ربّهم

ووصفه في رواية "الحرب والسلام" مجلس حرب من زاوية نظر فتاة ريفيّة صغيرة وتأويلها الطفوليّ. ولاحظوا هذه الطريقة أيضاً عند "تشيكوف" و"بوشكين" وغيرهما (الخطيب، 1982).

وقد أرجع "شكلوفسكي" ذلك إلى تقليد أدبيّ ظهر في القصص الإغريقيّ القديم كما ظهر في بعض نصوص "فولتير" و"شاتوبريان"، ويتمثّل في وصف العالم المدنيّ المتحضّر من قِبل إنسان لا عهد له به. ويشرح "توماشيفسكي" هذا الأسلوب من خلال عرضه لاستعمال الروائيّ الإنكليزيّ "سويفت" له في روايته "أسفار غلفر". فأثناء وجود غلفر في بلاد الخيل العاقلة شرع يصف لمضيّفه الحصان عادات المجتمع البشريّ. وعندما يُدعى إلى مزيد من الوضوح في سرده، ينزع عن ظواهر الحرب والصراع الطبقيّ والسفسطة البرلمانيّة غشاءها اللفظيّ الجميل ومبرّراتها التقليديّة الوهميّة. وبانقشاع الغشاء المألوف، تبدو تلك الموضوعات شاذّة وينكشف جانبها المنفّر (الخطيب، 1982).

ولئن ظلّ مصطلح التبعيد مصطلحاً مسرحيّاً فإنّه صار مستعملاً أيضاً في البحوث السرديّة. وقد جعل بعض الباحثين (Jouve, 1997) جماليّة التبعيد في القصص مقابلة لجماليّة الوهم المرجعيّ(*). ففي هذه الجماليّة الثانية التي تزعم المشاكلة(*) وتسعى إلى تقريب الواقع، وتعمل على الإيهام بمطابقة الحقيقة، يفترض النصّ(*) قارئاً(*) مدعوّاً إلى الانخراط في القول وقبول منطقه ويسعى إلى اندماجه في العالم المتخيّل عبر وسائل فنّيّة عديدة كالإحالة إلى عالم القارئ من حيث المعارف المتداولة والأطر المكانيّة والزمانيّة المألوفة، وتقديم شخصيات قصصيّة(*) مشاكلة للواقع تمكّن أعمالها وصفاتها من التعرّف إليها، وقيام الحبكة(*) ببعدها السببيّ وبعدها الزمنيّ والتعاقبيّ على محاكاة التعاقب الحدثيّ المألوف ممّا يسهّل على القارئ القراءة ويقوده من النصّ إلى العالم الذي يصوّره النصّ.

أمّا جماليّة التبعيد فساعية إلى تبديد ذلك الوهم المرجعيّ وجعل القارئ واعياً باستمرار باللعبة الفنّيّة، متأمّلاً في قواعدها، باحثاً في مقاصدها. وللتبعيد أساليب فنّيّة عديدة جدّاً لا تكاد تُحصى في التجارب السرديّة الحديثة. فمن تلك الأساليب التذكير بوضعيّة التواصل عبر خطاب مباشر إلى المرويّ له أو القارئ يتناول المرويّ أو النصّ، كقول الراوي في رواية "رحلة غاندي الصغير": "عندما سوف تضيع آثار أليس سنة 1984 بعد اشتعال الحرب من جديد في المدينة فإنّ هذا سوف يقودنا إلى إضاعة آثار جميع أبطال هذه الرواية" (خوري، 1989). وقد يكون موضوع الرواية هو كتابة رواية. ومن أبرز الروايات العربيّة في هذا المجال رواية "شكاوى المصريّ الفصيح" بأجزائها

الثلاثة. يقول الراوي في فاتحة فصل من الجزء الثاني: "يعترف المؤلّف هنا أنّ اختيار اليوم الذي قامت فيه العائلة برحلتها من القبر إلى ميدان المزاد كان من القضايا الهامّة والأساسيّة التي صادفته في الرواية كلّها [...] ومن حقّ القارئ على المؤلّف معرفة سرّ اختياراته كلّها إلّا أنّ المؤلّف مستعدّ للبوح بكلّ أسراره ماعدا سرّ واحد يرغب في الاحتفاظ به لنفسه وهو اختيار اليوم" (القعيد، ج2 : المزاد، 1983).

ومن أشكال التبعيد في القصص التناصّ(*) الصريح. فالإحالة على كتب معروفة والاستشهاد بمقاطع منها يُسهمان في إبراز الكينونة اللغويّة للنصّ السرديّ(*). وفي رواية "ابراهيم درغوثي" "شبابيك منتصف الليل" المنشورة سنة 1997 شواهد عديدة مستقاة من "الجاحظ" و"مسكويه" و"ابن الأثير" و"الشيخ النفزاوي" وغيرهم. وثمّة شكل آخر يستعمله الروائيّون لكسر المماهاة بين زمن الحكاية(*) المتخيّل وزمن الكتابة(*) الراهن يتمثّل، كما في رواية "البشير خريّف" "برق الليل" المنشورة سنة 1961، في "إيراد أسماء الأماكن القديمة في المتن وشرحها بحاشية في الهامش تبيّن مقابلها الراهن أو التنصيص في المتن على أنّ الأمكنة التي تدور فيها الأحداث مختلفة عن تلك التي يعرفها القارئ" (القاضي، 2005).

وبالإضافة إلى ذلك نجد العناوين الداخليّة، وخاصّة تلك الواصفة للسرد والكتابة، وتقسيم النصّ إلى فِقر متفاوتة الطول ومتباينة أحياناً في الطباعة، واستعمالَ علامات غير لغويّة أخرى كالتنقيط والأقواس والمساحات البيضاء وغيرها.

وفي بعض النصوص القصصيّة الحديثة والمعاصرة أساليب سرديّة عديدة تشوّش على القارئ صفاء تلقّيه للحكاية(*) المرويّة وتجعله ينتبه إلى شكل الخطاب القصصيّ(*) انتباهه إلى تفاصيل الحكاية، شأن مضاعفة المستويات السرديّة(*) وتهشيم المحور الزمنيّ وتنويع التبئير(*) والتداخل بين الخطابات والمرويّات والأنساق.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تبرير، تخييل، خطاب على الخطاب، خطاب قصصيّ، زمن الحكاية، زمن القراءة، زمن الكتابة، محاكاة، مشاكلة، نص سرديّ، وهم مرجعيّ.

ن . ب

**تجاوز نصّي** راجع **تعالق نصّي** *(Tanstextualité/Transtextuality)*

**تجرد عن التعاقب الزمنيّ** راجع **لازمن** *(Achronie/Achrony)*

**تحديد المظاهر** راجع **عمليّات وصفيّة** *(Aspectualisation)*

**تحريف هزليّ** راجع **تنكّر هزليّ** *(Travestissement burlesque/Ludicrous Disguising)*

**تحفيز** راجع **تبرير** *(Motivation)*

**تخييل** *Fiction/Fiction*

يضرب مصطلح الخيال وما اشتقّ منه من مصطلحات بجذوره في موروث الفكر والأدب لدى الإغريق والعرب. فهو، عند "أرسطو"، قرين مصطلح آخر ورديفه هو مصطلح محاكاة(*) (Mimesis) الذي يجري في الملحمة(*) كما يكون في المأساة باعتباره تركيباً فنيّاً محاكياً لما هو قائم في الكون. والخيال عند فلاسفة العرب القدماء قوّة للنفس تحفظ ما يدركه الحسّ المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادّة. والخيال، عند الصوفيّة، هو الوجود لأنّ الناس كما قيل نيام لا يرون في هذه الدنيا إلّا خيالاً، فإذا ماتوا انتبهوا. وقد قرن الفارابي وابن سينا التخييل بالوهم الذي سمّي قوّة وهميّة يستخدمها الخيال ويعارضها العقل (جابر عصفور، 1983) .

وتحدّث كلّ من "الفارابي" و"ابن سينا" عن قوى الإدراك الباطنيّة التي من ضمنها القوّة المتخيّلة أو المفكّرة، وتتولّى هذه القوّة استعادة صور المحسوسات المختزنة من

الخيال أو المصوّرة. إلّا أنّ وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب، وإنما تتعدّى ذلك إلى وظيفة ابتكاريّة متميّزة. بمعنى أنّ هذه القوّة تأخذ الصور المختزلة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحسّ من قبل (جابر عصفور، 1983).

ولئن اعتبر "القرطاجنّي" (القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء) أنّ من شروط التخييل الحسن اقترابَ الشيء المحاكي من الشيء المحاكى فإنّه لا ينفي وجود تخييل يدخل من باب الممتنع العجيب الذي يمتع النفوس: "وكلّما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع ومن هذه الجهة يعتبر عبد القاهر الجرجاني التخييل أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة وأكشف وجهاً في أنّه خداع للعقل وضرب من التزويق (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة). ودفعاً لما ألصق بالتخييل من صفات كالكذب نفى "القرطاجنّي" أن يخضع الشعر بما هو ضرب من التخييل للصدق والكذب. وألحّ على ما يترتّب على التخييل من نزوع إلى استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطه النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراه بما يخيّل لها من خير أو شرّ (جابر عصفور، 1983). فما وُضِع من حدود للخيال وما اشتُقّ منه من مصطلحات يتّفق في أنّ المخيّل من الأشياء في الكلام يقتضي الإيهام بها كما يقتضي التفنّن في تقديمها وإبداعها إبداعاً قد يخرج بالمخيّل من نطاق المحتمل إلى نطاق الممتنع المخادع للعقل.

وليس التخييل في العصور الحديثة ببعيد عما حدّ له قديماً من حدود وإن اتّسع مفهومه لدى بعض المنظّرين فأصبح يشمل كلّ الفنون. وممّا هو جارٍ من معانٍ لمصطلح تخييل كما ذكرته "دوريت كون" (Dorrit Cohn, 2001):

- التخييل بما هو القصّة(*) المبتدعة (رواية(*) وأقصوصة(*) الخ...)
- التخييل بما هو ضرب من الكلام المباين للحقيقة من جهة ما فيه من تضليل وكذب.
- التخييل من حيث هو إيهام بالواقع.
- التخييل معرّفاً بكونه الوجه المقابل للواقع والمضادّ له.

ومن أهمّ ما تتّفق فيه هذه التعريفات كونها لا تقتصر على الكلام القصصيّ بل تشمل كلّ أجناس الأدب (نفسه). ولكنّ استعمال مصطلح "تخييل" تمحّض في الدراسات النظريّة المتأخّرة للدلالة على السمة القصصيّة. ومن هذه الناحية يصبح التخييل رديفاً للقصص(*) غير الإحاليّ(*) (Récit non référentiel). ويرجع "جونات" (Genette, 1991) أصل هذا المفهوم للتخييل إلى مصطلح المحاكاة الأرسطي. فيوازي بينهما مستنداً في ذلك إلى أنّ الأصل في المحاكاة أن ينشئ الشاعر، في نطاق حبكة(*)

قصصيّة دقيقة متخيّلة، أحداثاً توهم بأنّها من الواقع. وقد ذهبت "هامبورغر" (Käte Hamburger, 1986) إلى أنّ ما يقوم في النصّ السرديّ(*) المتخيّل من أحداث تحاكي الواقع مخالف لما هو في عالم الناس. ولذلك كانت أولى خصائص التخييل الأدبيّ مفارقته للواقع وإن حاكاه. على أنّ مصطلح "قصّة غير مرجعيّة" يقتضي توضيحه بما يلي:

– فقد تكون القصّة (رواية كانت أو أقصوصة) غير مرجعيّة من ناحية أنّ العالم الذي فيها مقتطع من الواقع. لكنّه واقع غير معيّن. ولذلك فهو عالم ضبابيّ لا أمارات فيه لأسماء تحدّد المكان(*) والشخصيّات(*) كما في هذا المثال: "في زوايا الظلام أرى أضواء تتفجّر في الغرفة المقفلة. تتّسع أرضيّات الغرف الوهّاجة. وتترامى السجاجيد بزخارفها الفردوسيّة وتنهض جدران متألّقة، مزدانة بلوحات مجهولة من أعماق الصمت [...] وتمتلئ الغرف بالرجال والنساء يدوسون الزخارف السجّاديّة وكأنّهم يراوحون بأقدامهم على أرض جنّة بعيدة" (جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، عالم بلا خرائط).

ففي هذا المقطع أناس وأثاث وحركة. ولكن دون ضبط لطبيعة المكان ولا لطبيعة حركة القائمين في هذا المكان. والذي يتكلّم يرى أضواء الغرفة المقفلة ويرى أيضاً ما في الغرف الأخرى التي تتشابه من حيث مكوّناتها والحركة الجارية فيها. فالعالم المذكور غامض لا يماثل مكاناً شبيهاً له في الواقع على سبيل الدقّة وإدراكه بهذا الشكل لا يمكن إلّا في نصّ متخيّل كهذا النصّ.

– وقد تحيل القصّة على أماكن موجودة في التاريخ كما في روايتي "نجيب محفوظ" "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي". وهي أماكن يمكن التثبّت من وجودها. ولكنّ مثل هذه الأماكن في النصوص السرديّة(*) وقد تشكّلت على هيئات مخصوصة ليست ممّا يُتثبّت في صحّته ونظامه إذ للمكان في النصّ منطقه الخاصّ ونظامه الخاصّ الذي به يختلف عن نظام المكان في الواقع.

– إنّ القصّة تقوم على عناصر عديدة مثل الأحداث(*) والشخصيّات القائمة بها. فهذه الأحداث والشخصيّات لا تحيل على أحداث وقعت على سبيل الحقيقة ولا على أشخاص وجدوا في التاريخ. ولذلك فالدلالة الإحاليّة والمرجعيّة في القصّة دلالة جوفاء. فدونكيشوت لا وجود له في العالم. وعمر الحمزاوي بطل(*) "الشحّاذ" لـ"نجيب محفوظ" ليس شخصاً تاريخيّاً وإنّما هو كائن ورقيّ يمكن أن يوجد مثله.

وممّا سبق ذكره يمكن أن تثار مسألة العلاقة بين العوالم المتخيّلة (Mondes

(fictionnels) والعوالم الممكنة (Mondes possibles) في النصوص القصصيّة غير المرجعيّة. فمصطلح العالم الممكن يقتضي أن تكون في العالم القصصيّ المتخيّل كائنات يمكن أن توجد في عالم الحقيقة كما يقتضي أن تكون الأعمال القائمة بها الشخصيّات منتظمة في منطق شبيه بالمنطق الذي ينتظم شبيهها في حياة البشر. فسعيد مهران في "اللصّ والكلاب" لـ"نجيب محفوظ" لا يوجد في عالم الناس، ولكنّه ممكن الوجود فيه. وتعدّ القصّة الواقعيّة عامّة من أبرز الأمثلة الدالّة على قيمة مصطلح العالم الممكن في مجال التخييل. ومن هذه الناحية يترادف العالم الممكن والعالم المتخيّل. ولكن عندما تخترق الممكنات بما هو من قبيل المستحيل والخارق يفترق العالم المتخيّل عن العالم الممكن (Pavel, 1986) مثلما هي الحال في هذا الشاهد: "أنا جامد، أنا ميّت يبدو أنّه لا دموع في الموت، الموت لا دموع، لم أبك، حاولت أن أجلس، جسدي لا يتحرّك. أنا في القبر، شممت رائحة غريبة، هذه رائحة القبر، والميّت يبقى في القبر، أنا في القبر، والقبر لا شكل له، القبر قبر، اللون الأسود، فقط الأسود، لا يوجد أيّ لون. ثم بدأت أرى دوائر سوداء وبنيّة وحمراء. الدوائر تتّسع وتضيق، وأنا أرى الدوائر" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء). ففي هذا المقطع عناصر شتّى من عالم البشر كالقبر والألوان والجسد. ولكنّ كيفيّة تشكّل هذه العناصر تنصرف عن إمكان حدوثها في العالم المذكور وهو ما يجعلها خاصّة بعالم غير ممكن الوقوع وذلك من نواح كثيرة:

- من ناحية أنّ الأحداث نفسها تقع في زمنين مختلفين: الماضي والحاضر: بدأت أرى؟ وأنا أرى الدوائر.

- من ناحية التباين الموجود بين حركات الشخصيّة المتكلّمة (الشخصيّة ميّتة وهي، في الوقت نفسه، تتحرّك. وهي أيضاً لا ترى إلّا اللون الأسود. ولكنّها ترى كلّ الألوان في الوقت ذاته).

- ومن جهة شكل العالم المتكوّن من دوائر سوداء وبنيّة وحمراء تتّسع وتضيق بشكل عجيب.

يؤدي هذا إلى القول إنّ النصوص المتخيّلة صنفان من ناحية علاقة المتخيّل بالواقع ومن ناحية إمكان حدوث هذا المتخيّل. فثمّة نصوص قصصيّة متخيّلة أقرب إلى أن تحاكي الواقع ونصوص تنزع إلى الابتعاد عنه ابتعاداً (Rivara, 2000) يخرجها من حدود المعتاد والإمكان إلى ما يسمّيه "القرطاجنّي" بالممتنع. ولكن بين الصنفين درجات من الإمكان والامتناع تتفاوت من نصّ إلى آخر.

إنّ الحدود التي وضعت للتخييل من ناحية علاقته بالمرجع والإمكان اغتنت بما

وضعته التداوليّة[*] من حدود أخرى له. وفي هذا الباب ذهب "سيرل" (Searle, 1982) إلى أنّ النصّ التخييليّ يتضمّن أعمالاً بالقول تختلف من حيث طبيعتها عن تلك الجارية في الخطابات الأخرى. فما يدور من إثباتات في القصص المتخيّل إنما يندرج في المصطنع وغير الجادّ والمزعوم. فقول "نجيب محفوظ" في "اللصّ والكلاب": "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحرّيّة [...]" لا يحيل على شخص اسمه سعيد مهران في مصر يخرج من السجن ويتنفّس نسمة الحرّيّة. ولكنّه يصطنع إثباتاً لوقوع حدث الخروج. فكما أنّ شخصيّة سعيد شخصيّة متخيّلة وأنّ ما يقوم به من أحداث من قبيل المتخيّل فإنّ ما ينجزه المتكلّم وهو يروي إنّما هو أيضاً مزعوم وغير جادّ.

وقد أعاد الإنشائيّ "جونات" (Genette, 1991) النظر في هذا التعريف التداوليّ للتخييل. فأقرّ أنّ الأعمال بالقول في النصّ التخييليّ أعمال مصطنعة مزعومة وغير صادقة. ولكنّها أعمال تبطن أعمالاً بالقول جادّة. فالقول "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحرّيّة" قول يثبت فيه القائل خروج البطل من السجن في عالم متخيّل. لكنّ هذا الإثبات يبطن عملاً إثباتيّاً يُردّ إلى نجيب محفوظ وأصله "أنا المؤلّف أثبت لك أيّها القارئ وأقرّ من ناحية التخييل أنّ سعيد مهران...". فعمل إثبات الخروج من السجن عمل حرفيّ يبطن عملاً حقيقيّاً صادقاً هو عمل إثبات فعل التخييل.

ويقرّ "جونات" من ناحية أخرى أنّ الشخصيّات في نصّ سرديّ تتحاور فتنجز أعمالاً قوليّة هي بالنسبة إليها أعمال حقيقيّة غير مزعومة باعتبار أنّ ما تقوم به من أعمال قوليّة في عالم الخيال، عالمها، إنّما يندرج في اعتقادها بوجوده.

ويذكر "جونات" أيضاً أنّ الأعمال بالقول في النصّ المتخيّل تكون مزعومة مصطنعة في الظاهر كتلك التي تقوم بين الحيوانات في "كليلة ودمنة". ولكنّ إثبات هذه الأعمال بالقول المتخيّلة تخفي أعمالاً جادّة هي أعمال البشر التي ترمز إليها أعمال الحيوان: فإثبات انتصار الأرنب على الأسد في "كليلة ودمنة" يخفي عملاً إثباتيّاً غير مباشر يحصل على سبيل الرمز هو إثبات انتصار العالم على السلطان.

وإذا تحصّل أنّ القصص التخييليّ قصص غير مرجعيّ، وإن استقى من المرجع مادّته أمكن أن نجمل أهمّ سمات التخيبل في الآتي (Ducrot & Schaeffer, 1995):

- استعمال القصص التخييليّ أفعالاً تصف الأحوال الداخليّة للشخصيّات من قبيل: فكّر وخمّن وأحسّ وتمنّى.
- استعمال الخطاب غير المباشر الحرّ[*] والمونولوغ[*] اللذين يسمحان بالاطّلاع المباشر على أخصّ خصائص الشخصيّة الداخليّة.

– استعمال أفعال تدلّ على أوضاع الشخصيّات في أزمنة غير محدّدة أو بعيدة كأن يقال: "كان يا ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان..."

– عدم الإحالة المباشرة على التاريخ إذ الكائنات الممثّلة للواقع التاريخيّ في النصّ القصصيّ كائنات نصيّة (الشخصيّات والمكان والأفعال).

– استعمال أساليب متباينة لا تلتقي إلّا في النصوص المتخيّلة: كاجتماع المشيرات المكانيّة(*) وأزمنة ماضية كقول الروائيّ في قصّة من القصص "كان يتقدّم تحت الأشجار: هنا كان الجوّ ألطف" أو اجتماع أزمنة متباينة كأن يقال: "اليوم كنت أغنّي".

– خضوع النصّ التخييليّ لمقولة الحبكة(*) القصصيّة التي قد يمكن استخلاصها وقد لا يمكن إلّا على سبيل التقريب كما في بعض النصوص الحديثة.

– من علامات التخييل، بحسب ما يرى "جونات" (Genette, 1991)، التبئير(*) الداخليّ الكاشف لذهن الشخصيّات والتبئير الخارجيّ الذي يُمتنَع فيه عن ذكر سمات داخليّة لهذه الشخصيّات كما هو الحال في قصص "هيمنغواي". ويبرّر "جونات" ذلك بأنّ القصّة الوقائعيّة (Récit factuel) يمكن أن تلجأ إلى التحليل النفسيّ مع ضرورة تبرير ذلك أو إرجاعه إلى مصادره.

– ويذكر "جونات" (نفسه) علامة أخرى للتخييل تظهر في اللجوء إلى السرد(*) من الدرجتين الثانية والثالثة. ولكن أفلا يمكن أن نتخيّل مؤرّخاً يوكل إلى إحدى شخصيّاته مهمّة نقل وقائع التاريخ؟

▸ **الموادّ ذات الصلة.** ـ محاكاة، قصص، نصّ سرديّ، مكان، شخصيّة، قصّة، تداوليّة، خطاب غير مباشر حرّ، مونولوغ، سرد، تبئير، ملحمة، مستويات سرديّة.

م. م. خ

## تخييل ذاتيّ

***Self-fiction/Autofiction***

التخييل الذاتيّ مصطلح ابتكره الروائيّ والباحث الفرنسيّ "سيرج دوبروفسكي" (Serge Doubrovsky) وأثبته على الصفحة الرابعة من غلاف روايته "خيوط" (Fils) الصادرة سنة1977 تعييناً للجنس الفرعيّ(*) الذي أدرج فيه روايته تلك من جهة ورداً من جهة ثانية على "فيليب لوجون" الذي استبعد في كتابه "الميثاق السيرذاتيّ" (Lejeune,

(1975 أن يكون في تاريخ الرواية(*) نصّ روائيّ قائم على ميثاق تخييليّ صريح يحمل فيه البطل(*) اسم المؤلّف(*) ولقبه. فكان إصدار "دوبروفسكي" رواية "خيوط" محاولة منه لسدّ هذا الفراغ الذي لاحظه "لوجون" وإثبات أنّه يمكن أن يتطابق البطل والروائيّ في الاسم ومع ذلك يظلّ النصّ تخييليّاً(*).

ولئن عاد فضل ابتكار المصطلح إلى "دوبروفسكي" فإنّ فضل تعريف المفهوم وتفصيل القول فيه والتمييز بينه وبين مفهوم الرواية السيرذاتيّة(*) إنّما يعود أساساً إلى الباحث الفرنسيّ "فانسان كولونا" (Vincent Colonna, 1989,2004). فقد صاغ "للتخييل الذاتيّ" تعريفاً يركّز على البعد التخييليّ في النصّ الروائيّ ويقصي البعد السيرذاتيّ المرجعيّ. فقال: "التخييل الذاتيّ عمل أدبيّ يختلق بواسطته مؤلّف ما لنفسه شخصيّة ووجوداً ويظلّ محافظاً في الوقت نفسه على هويّته الحقيقيّة (اسمه الواقعيّ)" (Colonna, 1989). وقد تبنّى "جيرار جونات" (Genette, 1996) هذا التعريف فقال متمثّلاً موقف المؤلّف حين يقدّم لقارئه رواية تنتمي إلى التخييل الذاتيّ مقيماً معه ميثاقاً قرائيّاً(*) مزدوجاً: "إنّني أنا المؤلّف، سأروي لكم حكاية أنا بطلها غير أنّ أحداثها لم تقع لي البتّة".

فأهمّ ما يميّز التخييل الذاتيّ من الرواية السيرذاتيّة أنّ الشخصيّة(*) الرئيسيّة في الرواية السيرذاتيّة شخصيّة تخييليّة لا تطابق بينها وبين المؤلّف، ولكنّ المؤلّف لا ينفكّ يقرّب بينها وبينه ويعقد أواصر قرابة وتشابه معها. أمّا في التخييل الذّاتي فإنّ الشخصيّة الرئيسيّة متطابقة في الهويّة مع المؤلّف، غير أنّ ما تعيشه في القصّة(*) من أحداث وما تتّخذه من مواقف بعيدان عن سيرة المؤلّف وما عاشه في الواقع المرجعيّ.

ومن النصوص السرديّة التي صنّفها الدّارسون (Genette, 1999) ضمن التخييل الذاتيّ يمكن أن نذكر "الكوميديا الإلهيّة" لـ"دانتي" (Dante) و"المحاكمة" لـ"كافكا" (Kafka) و"نساء" لـ"فيليب سولارز" (Philippe Sollers) و"الرحلة إلى الشرق" لـ"هيسه" (Hesse) و"ألف" لـ"بورخس" (Borges).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، رواية سيرذاتيّة، سيرة ذاتيّة، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق مرجعيّ، ميثاق قرائيّ، تخييل، شخصيّة، نصّ، سرد، راوٍ، مؤلّف، بطل، قارئ.

م.آ.م

## تداوليّة

**Pragmatique/Pragmatics**

تُعَرَّفُ التداوليّة بكونها دراسةَ اللغة مستعمَلةً وجاريةً بين المتخاطبين في مقابل دراسة الأنظمة اللسانيّة التي هي من مشمولات علوم اللسان (Moeschler & Reboul, 1994). ويرجع هذا التعريف في الأصل إلى "موريس" (Morris) الذي ميّز بين ثلاثة أبعادٍ في اللغة متفاعلة هي:

-البعد التركيبيّ الماثل في العلاقات اللغويّة آخذاً بعضُهَا بِرِقَابِ بعضٍ

-والبعد الدلاليّ القائم في العلامات اللغويّة وهي تعيّن الأشياء وتشير إليها

-والبعد التداوليّ القائم في العلامات اللغويّة وهي تدور بين مستعمليها وتعبّر عن أحوالهم وهم بصدد الكلام (Armengaud, 1990).

إلّا أنّ الدراسة التداوليّة للكلام لا تَعْني أبداً إهمالَ بُعْدَيه التركيبيّ والدلاليّ بل تعني عدم الاقتصار على الكلام تُستصفى منه البنى وتوصف فيه الأنظمة. وهي تعني الاهتمامَ بوظائفه أيضاً سواء تعلّقت هذه الوظائف بالإحالة المرجعيّة أو بالوظيفة التداوليّة يُستدَلّ عليها بالمقامات(*) التي يُنَزَّلُ فيها هذا الكلام. وبهذا يقع الانتقال في دراسة الظاهرة اللغويّة من مقاربتها كياناً مستقلاً منغلقاً على نفسه إلى كيان منفتح على المقاصِد الضمنيّة لمستعملي اللغة. فتتأوّل بالمقال والمقام.

فاللغة بهذا المعنى ليست أداة إخبارٍ فحسب بل هي الملفوظ منزّلاً في المقام يُبحث من خلاله عن المعنى الذي قد يكون في القوّة المضمَّنة في القول(*) (أو المقصودة بالقول أو القوّة بالقول Force illocutoire). وقد يكون موصولاً بمقاصد القائل يكون جاداً تارةً ومتهكّماً أخرى بحسب مقام القول. كما قد يُستنبَط المعنى من وجوه للضمنيّات المضمرات(*) مختلفة (Charaudeau & Maingueneau, 2002). وبهذا يكمّل الجانب الثاني الجانب الأوّل في اللّغة التي كثيراً ما عولجت باعتبارها كياناً منغلقاً على نفسه، ويكون المخاطب أيّاً يكنْ موقعه أكثر إسهاماً في إنشاء القول عامّة والنصّ الأدبيّ خاصّة. وتتعمّق هويّة هذا النصّ باندراجه في هذا النسق من المعاني أو ذاك.

لقد اغتنت التداوليّة بظهور مفهوم الأعمال اللغويّة(*) المستقى من محاضرات الفيلسوف اللسانيّ "أوستين" (Austin, 1970) الذي أدرج مفهوم العمل اللغويّ في دراسة الظاهرة اللغويّة لينفيَ مفهوماً سائداً للّغة من حيث كونها أداةً للإخبار والوصف فحسب. وقد أضاف إلى ما تقوم به اللغة من وظائف وظيفةً تُسَمَّى الوظيفة العامليّة (Fonction actionnelle). وهذا يعني أنّنا عندما نستعمل اللغة لا نصف العالَم فحسب ولكن نُنْجِزُ

أعمالاً لغويّة كالوعد والاستفهام والتحذير والإثبات وغيرها من الأعمال التي يسمّيها "أوستين" أعمالاً مضمّنة في القول أو أعمالاً بالقول. فنحن حين نتكلّم ننجز أعمالاً قوليّة تتمثّل في العمل التلفّظيّ نفسه كما نُنجز أعمالاً بالقول أي ما ننجزه بالقول ونحن نقول القول كالوعد والتهديد والأمر والاستفهام. وينجرّ عن هذا الصنف من الأعمال نوعٌ آخرُ منها يسمّيها "أوستين" أعمال التأثير بالقول وهو ما يحصل من آثار للقول وبه كالمنع والحمل على الاقتناع.

ويرتبط العمل القوليّ بمفهوم مركزيّ في التداوليّة لا يتحقّق هذا العمل إلّا به وفيه وهو مفهوم المقام(*). وهو مفهوم عَرَفه العرب منذ القديم وعلّقوا به الأقوال، فقالوا إنّ لكلّ مقال مقاماً. وقد تعمّق هذا المفهوم في الدراسة التّداوليّة في العصور الحديثة. وهو يتكوّن من المتخاطبين والأحوال التي يتخاطبون بها وفيها، كالزمان والمكان وهيئات القول وغيرها ممّا هو من مستلزمات القول. وقد ميّزت "أرمنغو" (Armengaud, 1985,1990) بين أربعة أصناف من المقامات:

- المقام الظرفيّ المرجعيّ (Contexte circonstanciel référentiel) وحدوده المحيط المادّيّ الذي يتنزّل فيه المتخاطبون، والزمان الذي يستغرقه التواصُل بينهم. فالمقام يتكوّن إذاً من المتخاطبين والعالَم بمكانه وزمانه الذي يقيمون به أثناء التخاطب.

- المقام الجدوليّ (Contexte paradigmatique)، وفيه يقع الانتقال من العالَم المادّيّ إلى المحيط الثقافيّ الذي يتنزّل فيه المتحادثون كأن يكون المقام دينيّاً، أو سياسيّاً، أو اقتصاديّاً.

- المقام التفاعليّ (Contexte interactionnel)، وقوامه الأعمال اللغويّة وأشكال الترابط بينها وهي تدور بين المتخاطبين. فهو إذاً من قبيل مقام التحاور أو التخاطب.

- المقام الاقتضائيّ (Contexte présuppositionnel)، وهو يتكوّن ممّا يتوقّعه المتخاطبون بعضهم من بعض من معتقدات ومقاصد. وهو بعبارة أخرى المقام المعرفيّ الذي يشترك فيه المتكلّمون في المعتقدات والمعارف.

وقد تدعّمت التداوليّة بما استنبطه "غرايس" (Grice, 1967) من قوانين للخطاب مشتركة بين الناس. وهي قوانين أرجعها إلى مبدأ أعمّ يتحكّم في قواعد المحادثة(*) هو مبدأ التعاون (Coopération) ومؤدّى هذا المبدأ أن يكون القائل مندرجاً في تبادل(*) قوليّ ناهضاً بوظيفة أداء ما هو مطلوب إليه أثناء التحاور من تحكّم في كمّيّة القول فلا يزيد فيها ولا ينقص بحسب ما يقتضيه مقام القول، ومن صدقٍ قائم على تقديم معلومات موثوق بها. ومن مظاهر التعاون أيضاً ألّا يذكر القائل إلّا ما هو ملائمٌ مناسب

(Pertinent) لمقام القول بطريقة واضحة. وبهذه القواعد الخطابيّة يكون التعاون في الخطاب بين المتخاطبين.

لكنّ "غرايس" كان في مشروعه الخطابيّ أميل إلى المثاليّة منه إلى الواقعيّة، إذ إنّ ما يُتَوَاصَلُ به بطريقة غير واضحة بين الناس أكثر بكثير ممّا يُتواصل به على النحو المثاليّ الذي ذكره هذا المنظّر للخطاب. ولعلّ "غرايس" نفسه تفطّن إلى أنّ قوانين المخاطبة كثيراً ما يقع خرقُها من قِبَل المتخاطبين. فيكون الخرق داعياً إلى البحث عن المقاصد غير المعلنة في الخطاب والداخلة في ما يسمّى مضمرات (Implicites)، بالاعتماد على مقام القول لتبرير هذا الخرق ولتوضيح ما بدا ملتبساً.

وسيجعل كلّ من "سبربر" (Sperber) و"ولسن" (Wilson) قانون الملاءمة (Pertinence) وهو أحد القوانين الواردة في أنموذج "غرايس"، مبدأ أساسيّاً في العمل التخاطبيّ من الناحية التداوليّة. وقوام نظريّتهما أنّ الفكر البشريّ قائم على نظام ينحو دوماً إلى ما هو مفيد وملائم. ودون ذلك لا يكون التعاون في القول بين المتخاطبين. وقوام مبدأ الملاءمة عند المنظِّرَيْن المذكورَيْن أن تُبَيَّن الطريقة التي بها تتفاعل الدلالة اللغويّة للملفوظ مع المقام الذي يتنزّل فيه، حتّى يكون هذا الملفوظ مفهوماً. وهذا يعني أنّ مبدأ الملاءمة مبدأ يسمح باستنباط مقاصد القول غير الظاهرة بالاعتماد على ما هو مقول في مقام مخصوص ويتيح، على سبيل التأويل، الاستدلال (Inférence) بالظاهر على المختفي في اللغة والسياق(*). وبهذه الطريقة يصبح للخطاب الذي يفتقر إلى المنطق ظاهراً منطق يكون له في الباطن وقد استدلّ عليه بالظاهر (Sperber & Wilson,1989) وهو ما يمكن توضيحه بهذا الحوار بين محمّد الجرز وأميرة، إحدى صاحباته من جنس العرب:

ـ كذب مَنْ سَمَّاكِ أميرةً يا أميرتي

س 1. متّى تتجرّدين من الهزيمة والابتذال؟

س 2. متّى تتوب عن الهجرة في مسالك البحر الشائكة؟

س 3. ولماذا تريدين أن أتوب عن البحر يا أميرة؟

س 4. متّى تتوب عن التمرّغ في أحضان الجاهليّة؟

س 5. الجاهليّة؟ من الجاهليّة يا أميرة؟ (فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ)

إنّ مقام الحوار جوّ مشحون بالغيرة تبديها أميرة إزاء بربارًا صاحبة الجرذ الأخرى. وفي الحوار يغيب مبدأ التعاون الذي يقوم عليه خطابٌ من هذا القبيل. وهو الذي يقتضي أن يجاب عن السؤال إذا طرحه أحد المتخاطبين. أمّا التدخّلات(*) الخمسة التي

اشتمل عليها الحوار فصِيغَتْ بأسلوب الاستفهام. ففي (س. 1) يسأل الجرذ أميرة سؤالاً فيه تبرّم بالمخاطبة المبتذلة، واستفهامٌ عن زمن تغيير طبعها. فيكون (س. 2) كالجواب عن السؤال. وهو في الظاهر ليس بالجواب إذ جاء في قالب سؤال.

وإذا عرفنا أنّ أميرة متبرّمة هي أيضاً بالجرذ يعشق امرأة أجنبيّة أدركنا أنّ السؤال مشتمل على إقرار بالقلق إزاء تصرّفات المخاطب الكلف بصاحبة البحر لا تظهر إلّا فيه أو على شاطئه: بربارًا، عندئذ يكون (س 2) ملائماً تماماً لـ (س 1) يوازيه في التبرّم والقلق. وعندما يطرح الجرذ (س 3) عن سبب التوبة عن البحر تسأله أميرة في (س 4) عن زمن التوبة من الجاهليّة. غير أنّ الجرذ لا يستسيغ كلمة «جاهليّة» فيسأل عن سرّها، لأنّ بربارًا في عيني الجرذ من خلال تجربته في الحياة والكتابة هي الحياة والمعرفة والعشق. وبهذا يكون (س 5) سؤالاً ملائماً فيه استفسارٌ عن شخصيّة لا يعرفها، بل يعرف من هي رَمْزٌ للعطاء والمعرفة والحبّ، بربارًا.

هكذا المقام يسوّغ ما بَدَا مختلّاً في التحاور بين الشخصيّتين اللتين لم تكونا تتكلّمان من المنطلق نفسه. وذلك بالاستدلال على وجود ضروب من الملاءمة بين تدخّلات بدت في الظاهر خارقة لقوانين الخطاب(*).

إنّ التداوليّة طريقةٌ في دراسة الكلام شائعة في مجالات معرفيّة شتّى. ولكن من دارسِي الأدب مَنْ سَعَى إلى استخدام بعض المقولات التداوليّة في دراسة النصّ الأدبيّ لا سيّما تلك التي تتعلّق بالمقام والأعمال اللغويّة والمضمرات التي تُعَدُّ من أهمّ ما تقوم عليه الظاهرة الأدبيّة التي لا تقول الفكرة بالتصريح، بل بالتلميح، إنْ شعراً وإنْ نثراً.

وقد تناول "سيرل" (Searle, 1982) الخطاب القصصيّ(*) المتخيّل وبيّن أنّ الأعمال المضمّنة في القول في نصّ تخييليّ(*) أعمال غير جادّة (Actes non sérieux) ويسمّيها أيضاً أعمالاً مصطَنَعَةً (Actes feints) على خلاف الأعمال القائمة في الخطابات الأخرى التي تكون فيها هذه الأعمال صادقة جادّة. ومن أهمّ الأعمال التي تناولها أعمال الإثبات (Assertions) وقد نعتها بكونها مصطَنَعَةً من قَبِيل قول ما ساقه "إلياس خوري" في رواية "الوجوه البيضاء" على لسان الراوي: "وفاطمة فخرو تقف أمام هذا الرجل، وهو يتلفّت يميناً ويساراً كأنّه مرعوب." فلمّا كانت فاطمة شخصيّة متخيّلة تتحرّك في عالَم متخيّل فإنّ إثبات فعلها هذا من قِبَل الراوي إنّما هو إثباتٌ مصطَنَعٌ.

وقد جوّد "جونات" (Genette, 1991) مفهوم الإثبات المصطنع الذي جاء به "سيرل" وبَيَّنَ أنّ الأعمال المقصودة بالقول في النصّ المتخيّل أكثر تعقيداً ممّا ذهب

إليه "سيرل". فهو يقرّ بما رآه من أنّ النصوص المتخيّلة تشتمل على إثباتات مزعومة مصطنعة. ولكنّ هذه الإثباتات المصطنعة تتضمّن أيضاً أعمالاً لغويّة غير مباشرة جادّة صادقة. فليست الإثباتات المصطنعة إلّا صوراً تُبْطِنُ أعمالاً متضمّنة في القول صادقة وجادّة من قَبِيل الإثباتات في قصص الحيوانات كما هو الأمر في قصص "لافونتين" أو قصص "كليلة ودمنة" لـ"عبد الله بن المقفّع"، فهي مزعومة لأنّها تتعلّق بكائنات متخيّلة. ولكنّها، في الوقت نفسه، صور لأعمالٍ مضمّنة في القول جادّة. فإثبات انتصار الأرنب على الأسد في "كليلة ودمنة" عملٌ مصطنعٌ يبطن عملاً جاداً هو انتصار رجل الحكمة على رجل السلطان. وفي ذلك إثباتٌ لتعالي قوّة العقل على قوّة السيف. ثمّ إنّ "جونات" يَرَى أنّ ما يدور بين الشخصيّات المتخاطبة في العمل المتخيّل يحتوي على أعمال بالقوّة مصطنعة ظاهراً. ولكنّها أعمالٌ جادّة متى نزّلناها في عالَمها المتخيّل، إذ الشخصيّات وهي تتحاور في عالَمها تُنْجِز أعمالاً جادّةً.

وقد اهتمّ "مانغينو" (Maingueneau, 1990) بمسألة انتظام الأعمال اللغويّة داخل النصّ القصصيّ فاستعمل مصطلح العمل الخطابيّ الأكبر[*] لدراسة الأعمال اللغويّة بطريقة تتماشى وطبيعةَ النصّ المذكور. وذلك بالتركيز على المقاطع الخطابيّة. فبها يتميّز مقطع من آخر بالعمل اللّغويّ الأكثر بروزاً.

وسيزداد البُعْدُ التداوليّ ترسّخاً في بعض الدراسات التداوليّة للنصّ الأدبيّ التي اعتمدت مبدأ التفاعليّة (Interactionnisme) منهجاً تُقَارِبُ به النصّ معتبَراً من حيث طبقاتُ تداوله بين المتخاطبين (A. Kuyumkuyan, 2002). وفي دورانه تتغيّر صفاته الخطابيّة والأدبيّة كما تتغيّر أغراضه. من ذلك أنّ رسالة ابن التوأم إلى الثقفيّ في كتاب "البخلاء" ردّاً على ما كتب أبو العاص يمكن أن تكون لها طبائع مختلفة بحسب أطراف التخاطب فيها.

- فهي دائرة بين ابن التوأم ← الثقفيّ

وبصورة غير مباشرة بين ابن التوأم وأبي العاص المادح للجود، فهي إذن رسالة من بخيل إلى كريم.

- وهي دائرة بين "الجاحظ" يأخذها من مظانّها ويبعث بها إلى صاحبه الذي طلب إليه كتابة كتاب في البخلاء.

- وهي بين "الجاحظ" والقارئ عامّة.

ويمكن النظر في الرسالة في كلّ مقام تفاعليّ من هذه المقامات المختلفة فنحصل على سمات للرسالة خاصّة بالمقام الدائرة فيه.

وإذا عرفنا أنّ التواصل في النصّ الأدبيّ عامّة والقصصيّ خاصّة معقّد متفرّع على المقامات التالية:

- مؤلّف ← قارئ
- راوٍ ← مرويّ له
- شخصيّة ← شخصيّة
- شخصيّة ← ذاتها.

ازددنا تأكّداً من قيمة المقاربة التفاعليّة للنصّ الأدبيّ باعتبار ما يحصل في ذلك من تعدّد صوتيّ(*) ومحاجّات بين المتخاطبين في المستويات المذكورة.

إنّ الدراسة التداوليّة للنصّ القصصيّ من شأنها أن تغني الدراسات الإنشائيّة لخصائص السرد بفتح هذا النصّ على مسألة ما زالت مغيّبة هي مسألة المعنى. ولكن إذا طمحنا إلى إنشاء نظريّة تداوليّة في دراسة القصص فإنّنا نخشى أن تكون التداوليّة التي هي جهازٌ معرفيّ يُوظّف في شتّى الحقول المعرفيّة مُهَمِّشة لخصائص الأدب القصصيّ إذا ما طبّقت عليه بعِلّاتِها أي دون تسريدها وتأديبها وإخصابها بسمات الفنّ الأدبيّ. ولكن إذا تمّت مراعاة خاصّة السرد في الدراسة يمكن الحديث عن تداوليّة سرديّة بل يمكن الطموح إلى تداوليّات أدبيّة منها ما يخصّ الرواية(*) ومنها ما يتعلّق بالأقصوصة(*) ومنها أيضاً ما يتعلّق بالشعر.

► **المواد ذات الصلة.** ـ مقام، تخييل.

م. م. خ.

## تدخّل

***Intervention/Intervention***

التدخّل مصطلح من مصطلحات تحليل المحادثة يستخدم في مقاربة الحوار(*) القصصيّ. وقد يكون قولاً وقد يكون ذا طبيعة غير قوليّة مثلما يظهره هذا المثال الذي جاء فيه الردّ على التدخّل الأوّل حركة لا قولاً:

"قال رصيناً متّزناً:

– لن تحولوا بيني وبين النور!

فلم يرتدع فيهم الغيّ. وتكالبوا يريدون طمس بصره ولسانه." (فرج الحوار، التبيان في وقائع الغربة والأشجان).

وإذا ما ورد التدخّل قولاً فيحدّ (Durrer, 1994) بكونه وحدة طباعيّة وتداوليّة(*) تكاد توافق الوحدة الزمنيّة المسمّاة دوراً كلاميّاً (Tour de parole). فالدور قد يجزّأ إلى قسمين مثلاً فيتوهّم الناظر أنّه حيال تدخّلين لشخصيّتين(*) مختلفتين كما يبدو في الشاهد الموالي الذي يحاول فيه مسؤول إقناع أستاذ بقبول عرض غير مغر:

"- أبا سلطان رجاء، أليس الراتب جيّداً فعلاً؟

همس الصوت الدافئ بتردّد لا يكاد يخفى:

- آه.. في الحقيقة... الراتب... جيّد طبعاً

وتريّث قليلاً ثمّ أضاف واثقاً فخماً:

- وكلّ شيء تمام". (فرج الحوار، التبيان في وقائع الغربة والأشجان).

يتكوّن هذا التبادل(*) من تدخّلين يبدوان ثلاثة تدخّلات. ذلك أنّ أبا سلطان عندما جاء دوره في الكلام أجاب عن السؤال المطروح عليه على مرحلتين. فكأنّه تفطّن إلى أنّ توقّفه عن الكلام المعبّر عنه بالنقاط المسترسلة في ثلاث مناسبات قد يوحي بأنّه يجامل سائله فيجيبه بما أراد سماعه. فأضاف "واثقاً" ما قد يعدّ تجاوزاً "تدخّلاً" ثانياً.

والتدخّل وحدة بنائيّة مكوَّنة ومكوِّنة. فهو يتكوّن من عمل لغويّ(*) أو أكثر. وهو يكوّن التبادل شرط أن يكون مرتبطاً ارتباطاً عضوياً بالتدخّل الذي يسبقه أو يليه، كأن يكون التدخّل الأوّل سؤالاً ويكون التدخّل الثاني جوابه. وفي غياب هذا الشرط لا يمكن الحديث عن تبادل مثلما هي الحال في التدخّلين الآتيين:

"وأضاف بصوت طغت على نبراته سوقيّة مفاجئة:

- لماذا لا تنزعين الخمار؟

فجاءه صوتها كالحجر الساخط:

-هل يضايقك الخمار؟" (نفسه)

إنّ الترابط بين التدخّلات يفسّر استحالة فهم التدخّل الواحد فهماً كاملاً إذا ما عزل عن سياقه(*) المباشر وغير المباشر ويؤكّد أنّ الحوار بناء ينجزه اثنان على الأقلّ (Durrer, 1994).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حوار، تداوليّة، تبادل، عمل لغويّ، سياق، مقام.

م. ن. ع

## تذكير
*Rappel/Recalling*

ورد هذا المصطلح عند "جونات" (Genette, 1972,1983) في سياق دراسته للترتيب(*) في الخطاب القصصي وبالتحديد في معرض تحليله لوظائف الارتداد(*). وقد أطلق تسمية "التذكير" أو الارتداد التكراريّ على الارتداد الداخليّ المضمّن في الحكاية(*) الذي تعود معه القصّة(*) إلى أحداث(*) سلف ذكرها. ولا يحتلّ هذا الارتداد التذكيريّ عادة إلّا حيّزاً محدوداً من النصّ إذ لا يعدو تلميح القصّة إلى حدث من أحداثها مضى وانصرم. كأنْ يتذكّر "سعيد الجهيني" خروجه مع "سماح" في نزهة شمّ النسيم: "تذكّر يد سماح، يدها الصغيرة، رقيقة كهمسة، كبيت شعر أتقنت صياغته، احتواها في يومه اليتيم الناسك، عند خروجه معهم للنزهة، شمّ النسيم." (جمال الغيطاني، الزيني بركات). هذا الحدث الذي عادت إليه القصّة في "السرادق الرابع" سبق أن روي في "السرادق الثالث".

ويضطلع التذكير في الغالب بوظيفة تعديل دلالة الأحداث الماضية أو نقضها أو إضفاء دلالة على ما لم يكن منها دالاً مثلما نتبيّن من هذا الشاهد: "تابع رسول الشرطيّ حتّى اختفى عن أنظاره وراء المنعطف. قال لنفسه: "إنّه ولد طيّب". كان الآن بعيداً عن شعوره بالقشعريرة حين شابك الشرطيُّ الشابُّ ذراعه للمرّة الأولى، وعلى العكس تماماً كان يبتسم لخطئه" (تحسين يوجل، الأيّام الخمسة الأخيرة لرسول).

► **الموادّ ذات الصلة**. ـ ارتداد، إحالة.

**ف. ن.**

## ترتيب زمنيّ
*Ordre temporel/Temporal Order*

تمثّل مقولة الترتيب إلى جانب المدّة(*) والتواتر(*) واحدة من المقولات الثلاث التي تُدرّس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية(*) وزمن الخطاب(*). ويُتبيّن الترتيب الزمني بمقارنة ترتيب الأحداث(*) أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السرديّ بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في الحكاية. وهذا النظام يستدلّ عليه من الإشارات الصريحة والقرائن المبثوثة في النصّ.

إنّ دراسة الترتيب الزمنيّ في القصّة(*) تخوّل لنا الوقوف على ما أدخله الراوي(*)

على نظام ترتيب الأحداث من تحويرات يمكن اختصارها في إجراءين أساسين هما الارتداد(•) وهو التقهقر إلى نقطة في الزمن تخطّاها السرد والاستباق(•) وهو القفز إلى نقطة في الزمن لمّا يبلغها السرد.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ زمن القصّة، زمنيّة زائفة، مفارقة زمنيّة، ارتداد.

ف. ن.

## ترسيخ راجع عمليّات وصفيّة *(Ancrage/Anchorage)*

## ترسيمة خماسيّة *Schéma quinaire/Pentaginal Structure*

مصطلح سنّه "بول لاريفاي" (Paul Larrivaille, 1974) أثناء دراسته القصّة(•) من حيث هي أطوار. ويرادف في مدلوله العامّ الترسيمة الأصليّة (Schéma canonique) الرائجة لدى الشكلانيّين الروس من قبيل "بروب" (V. Propp, 1970, 1928) ولدى "تودوروف" (Todorov,)1968. وهو يعني الجمل القصصيّة(•) الخمس التي تتألّف منها القصّة أو المقطع السرديّ(•) التامّ.

فالقصّة المثلى تنفتح بوضع أوّلي متّسم بالتوازن (1). ثم سرعان ما يعتري ذاك التوازنَ اضطرابٌ نتيجة قوّة ما (2). وينجم عنه اختلالُ توازن (3). فينقلب بتأثير قوّة مضادّة إلى اضطراب معاكس (4). ثمّ يؤول في الختام إلى وضع نهائيّ متّسم أيضاً بتوازن فريد (5) لا يماثل التوازن الأوّل بقدر ما يشبهه (Todorov, 1968).

ولئن ذهب "لاريفاي" مذهب الشكلانيّين إلى أنّ كلّ مقطع سرديّ تامّ إنّما يخضع لتحوّل منطقيّ قوامُه خمسة أطوار فإنّه تميّز منهم بتجويده النظر في المستويات الثلاثة التي تنتظم فيها الجمل القصصيّة الخمس. وهي مستوى الزمن ومستوى الفعل ومستوى الأوضاع. فقد جعل للمستوى الأوّل أزمنة ثلاثة هي زمن ما قبل التحوّل وزمن التحوّل وزمن ما بعد التحوّل. وأرصد للفعل مراحل ثلاثاً هي مرحلة قدح الفعل التي تنشأ إمّا بإثارة أو استفزاز ومرحلة صميم الفعل ومرحلة مآل الفعل التي تنتهي بجزاء أو نتيجة. وخصّ مستوى الأوضاع بوضع سابق للتحوّل وآخر لاحق به وخصّه أيضاً بسيرورة تحوّل

تكون بين الوضعيْن، بها يتمّ الانتقال من الوضع الأوّليّ إلى الوضع النّهائيّ. وقد أدرج المستويات الثلاثة تلك بأطوارها الخمسة في جدول أطلق عليه اسم الرسم الخماسيّ (أو المقطع المنطقيّ الخماسيّ) وجسّمه على هذا النحو:

| I ـ ما قبل (التحوّل) وضع أوّلي توازن (1) | II ـ زمن التحوّل سيرورة (قيام بالتحوّل أوتلقّي التحوّل) | | | III ـ ما بعد (التحوّل) وضع نهائي توازن (5) |
|---|---|---|---|---|
| | (2) قدح الفعل (إثارة أو استفزاز..) | (3) صميم الفعل | (4) مآل الفعل (خاتمته أو نتيجته) | |

إنّ الترسيمة الخماسية مثال نظريّ مجرّد يخوّل تطبيقه على القصص أو المقاطع التامّة تحديدَ جملها القصصيّة الخمس ومختلف أطوارها. ويتيح توضيحَ نهوض بنيتها على سيرورة. ويسمح بإبراز كيفيّة انتقالها من وضع أوّليّ إلى وضع نهائيّ.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ قصّة، جملة قصصيّة، مقطع سرديّ.

ع.ع.

## تزاوج الوظائف

*Couplage des fonctions/Coupling of Functions*

يندرج هذا المصطلح في سياق الدرس المورفولوجيّ للخرافة. فبعد أن استخلص "بروب" (V. Propp, 1970,1928) وظائف الخرافات - وعددها إحدى وثلاثون وظيفة(*)- أقرّ أنّ كلاً منها تترتّب على سابقتها بحسب ضرورة منطقيّة وجماليّة. ومن ثمّ فلا يجوز أن تلغي وظيفةٌ وظيفةً أخرى، إذ تندرج الوظائف جميعها في محور واحد.

غير أنّ "بروب" رأى أنّ وظائف كثيرة تجتمع أزواجاً من قبيل: النهي والخرق، والاستخبار والإخبار، والمعركة والنصر، والمطاردة والنجدة. كما رأى أنّ أزواجاً تقع فيها الأشياء نفسها بالنسبة إلى تنويعات معيّنة. ففي الإساءة وإصلاحها على سبيل المثال

صلة ثابتة بين القتل والانبعاث، والسحر وإبطال السحر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المطاردة والنّجدة إذ لاحظ صلة ثابتة بين المطاردة المرتبطة بتحوّل الشخصيّة(*) السريع إلى هيئة حيوان واستعمالها الطريقة نفسها - أي اتّخاذ هيئة الحيوان- في الهروب من شخصيّة المطارِد.

ومن هنا تبيّن "بروب" أنّ حضور هذه العناصر التي تترابط أنواعها أزواجاً على نحو ثابت في الخرافة إنّما تمليه ضرورة منطقيّة تعضدها أحياناً ضرورة جماليّة.

وقد عاد "غريماس" (Greimas, 1966) إلى عمل "بروب" بالدرس مبيّناً أنّ عدد الوظائف التي يمكن أن تترابط في علاقة تزاوج ضئيل. ومن ثمّ فإنّه اتّخذ وظائف "بروب" منطلقاً لإنشاء نسق مجرّد قوامه مراحل خمس هي: العقد، والامتحان، وغياب البطل(*)، والانبتات، والاندراج مجدّداً.

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، وظيفة، شخصيّة، بطل، مقطع سرديّ، منوال فواعل.

م. ق.

## تسريد *Narrativisation/Narrativization*

يستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي يفيد إضفاء صبغة سرديّة على نمط من الخطاب ليس في الأصل كذلك، ومنه الخطاب المسرّد(*) أو المرويّ، وهو الذي تتحوّل فيه أقوال الشخصيّة(*) إلى حدث(*) أو عمل يعرضه الراوي(*) مثل سائر الأحداث أو الأعمال على غرار ما يلاحظ في الشاهد التالي من أقصوصة(*) "أرخص ليالي": "بعد صلاة العشاء كانت خراطيم من الشتائم تتدفّق بغزارة من فم عبد الكريم فتصيب آباء القرية و أمّهاتها" (يوسف إدريس، أرخص ليالي). لقد اختزل الراوي أقوال عبد الكريم التي أصبحت بذلك مندرجة في السرد.

ومنه الوصف(*) المسرّد وهو الذي حسب "جان ميشال آدم" و"أندريه بتي جان" (Jean-Michel Adam & André Petijean, 1989) ينطوي على بنية مقطعيّة سرديّة. ولكنّ صفة "المسرّد" أطلقت في الأدب الغربيّ، بصورة خاصّة، على أسلوب "هوميروس" في الوصف ومثاله الشهير درع آخيل (Bouclier d'Achille) الذي تمّ وصفه في "الإلياذة" من خلال تصوير سلسلة الأعمال المتعاقبة التي أنجزها الحدّاد أثناء صنعه.

وللتسريد في مجال البحث الإنشائيّ معنى آخر يتّصل بوجه من وجوه التفاعل بين

النصوص. فقد أدرج "جونات" (Genette, 1982) التسريد في ضرب من النقل الشكليّ الخالص سمّاه تحويراً صيغيّاً (Transmodalisation) ويعني تبديل صيغة نصّ أصليّ بأخرى في نصّ لاحق(*)، كالانتقال من الصيغة السرديّة إلى الصيغة الدراميّة بتحويل قصّة أو رواية(*) إلى مسرحيّة أو الانتقال من الصيغة الدراميّة إلى الصيغة السرديّة بتحويل مسرحيّة إلى نصّ سرديّ، وهذا هو التسريد.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب مرويّ، تناصّ، نصّ سابق، نصّ لاحق.

ف. ن.

## تسلسل

***Enchaînement/Sequencing***

هو مصطلح دالّ على تتابع المقاطع السرديّة(*) التامّة في نصّ سرديّ(*). فإذا انتهى مقطع بدأ مقطع آخر. وعلى هذا النحو تتتالى المقاطع (أو القصص(*)) خطيّاً دون أن تتداخل فيما بينها. وقد ذهب "شكلوفسكي" (Todorov, 1965) إلى أنّ المقاطع عندما تتسلسل يمكن أن تُبنى إمّا بناء نظم(*) أو بناء تدرّج(*) أو بناءً حلقيّاً.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مقطع سرديّ، نصّ سرديّ، قصّة، بناء نظم، بناء تدرّج.

ع.ع.

## تشاكل

***Isotopie/Isotopy***

يعني التشاكل عند "غريماس" (Greimas, 1966) تكرّر عدد من العناصر الدلاليّة أو النحويّة في خطاب ما. والتشاكل شرط لانسجام(*) النصّ وهو إلى ذلك شرط لإقامة المعنى حتى داخل النصّ أو أحد أجزائه. ولمفهوم التشاكل أهمّيّة خاصّة في علمنة دراسة الخطاب لإدراك عدد من الظواهر الأسلوبيّة فيه من قبيل الجناس (Calembour) أو التورية (Ambivalence)، وهي ظواهر يحلّلها "غريماس" من حيث هي تجسيد لتقاطع التشاكلات أو تعدّدها.

ويرى "غريماس" (Greimas, 1970) أنّ المقصود بالتشاكل هو جملة المقولات الدلاليّة المتكرّرة التي تجعل قراءة القصّة(*) متّسقة، وهو ما يظهر في قراءاتنا الجزئيّة

للملافيظ حين نعمل على رفع ما فيها من لبس طلباً للقراءة الموحّدة. وعلى هذا النحو نرى أنّ التشاكل هو "حصيلة تكرار عناصر معنويّة تنتمي إلى مقولة واحدة" (Anne Hénault, 1993). فالملفوظ المتشاكل هو ذاك الذي يحمل تكرّراً يوفّر انسجام معناه. فقولنا على سبيل المثال: "زعموا أنّ حمامة كانت تفرّخ في رأس نخلة طويلة" (ابن المقفع، كليلة ودمنة) هو قول متشاكل، أمّا قولنا: "زعموا أنّ جزيرة كانت تبيض في رجل فكرة قصيرة" فهو قول غير متشاكل لأن العناصر المكوّنة له لا توفّر الحدّ الأدنى من الانسجام الدلاليّ.

وتكمن طرافة مفهوم التشاكل في قدرته على الربط بين علم الدلالة العامّ وعلم دلالة النصّ. ومن هنا فإنّ التشاكل يمكّن من خرق حدود الجملة، وهو ما يجعل منه مدخلاً جيّداً لمجال النصيّة. ذلك أنّ دراسة التشاكلات جزء لا يتجزّأ من الغرضيّة (Thématique)، والغرضيّة في ذاتها ليست سوى مقوّم من مقوّمات وصف النصّ.

وقد طبّق مفهوم التشاكل في دراسة النصوص السرديّة(*)، فمكّن من تبيّن محاور التواتر التي تخترق هذا النصّ أو ذاك من قبيل التشاكل السياسيّ (السلطة، القهر..) والتشاكل الاجتماعيّ (الأسرة، الأنوثة..) والتشاكل الاقتصاديّ (التجارة، الثروة...). ويمكن أن تقوم بين التشاكلات الماثلة في النصّ علاقات تنشأ عنها "حزم" تتحرك فيه فتتعاقب وتتقاطع وتهبه بذلك خصوصيّته وطاقته الدلاليّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سيميائيّة سرديّة، مستوى العمق، ملفوظ سرديّ، قصّة، نصّ سرديّ.

م. ق.

## تشاكل تلفّظيّ

*Isotopie énonciative / Enunciative Isotopy*

يجري هذا المصطلح في مجال اللسانيّات التلفّظيّة(*)، وهو يعني وحداتٍ تلفّظيّة متجانسة العناصر تكون في النصّ وتتكرّر، وتتعلّق بقائل معيّن يقول قولَه في مقام(*) معيّن تعود عليه المشيرات المكانيّة والزمانيّة وضمير المتكلّم. ويتجسّد التشاكل التلفظيّ في النصّ السرديّ(*) في ما يرتبط بالراوي(*) المتكلّم أو الشخصيّة(*) المتكلّمة من علامات تلفّظيّة (ORECCHIONI, 1980). وهو ما يمكن أن نستدلّ عليه بالمثال التّالي: "الكلمات في بعض الأحيان وَسيلةٌ لإنقاذي، لست متأكّداً، أتصوّر ذلك. ويحتمل أن

يكون الحديث... خاصّة معكم، ألماً جديداً، أتلقّاه من عيونكم الميتة السّاحرة... لا يهمّ، قولوا أيّ شيء، ومع ذلك يجب أن أتكلّم" (عبد الرّحمن منيف، 1990).

في هذا الشاهد وحداتٌ تلفّظيّة (Énonciatèmes) من قبيل ضمير المتكلّم المتّصل المتكرّر، وزمن التلفّظ المستصفى من الأفعال في صيغة المضارع. وتكرار ورود الضّمير المخاطب في صيغة الجمع يحيل، في الوقت نفسه، على متكلّم بصدد الكلام كما يحيل على المخاطَب.

ثمّة إذاً ضربٌ من التشاكل التلفّظيّ الماثل في وجود علامات تلفّظيّة تتّصل بالمتكلّم وأخرى بالمخاطَب.

ومن أهمّ الوظائف التي تؤدّيها مظاهر التّشاكل التلفّظيّ خلق اتّساق نصيّ مولّد لانسجام(*) بين مكوّنات الحكاية(*). ولكن قد يَحْصُل أحياناً خرقٌ للتشاكل التلفّظيّ، إذ تختلط علامات تلفّظيّة مختلفة وإن اتّصلت بالشخصيّة الواحدة كما في هذا المثال:

"وإنّ ناديا جاءتها ذات صباح وأخبرتها أنّ موسى لا يستطيع، لا يفعل شيئاً. وغرقت في البكاء (أ) هكذا منذ الليلة الأولى لزواجنا (ب)" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء).

في هذا المثال ملفوظان: أوّلهما ملفوظ (أ) وينهض به رَاوٍ يتكلّم على شخصيّته ناديا بضمير الغائب. ولكنّ هذا المتكلّم يتغيّر في ملفوظ (ب) إذ تصبح ناديا المتكلّم عليها في (أ) هي المتكلّمة في العبارة «لزواجنا». ثمّة إذاً ما يشبه عدم الانسجام في الظاهر. ولكن متى ربطنا ذلك بمنطق النصّ الخاصّ بالحرب بين الإخوة، أدركنا أنّ اللامنطق المذكور وجه للامنطق في الحرب. إذاً هناك ما يشبه الانسجام الخاصّ براوية تحكي عجيب الأخبار.

وكثيراً ما تغيب في المونولوغات(*) الروائيّة مظاهر التشاكل التلفّظيّ عندما تحيل ضمائر مختلفة كضمير المتكلّم أو المخاطب على قائل واحد. ولكن دون أن يؤثّر ذلك في انسجام النصّ إذ يعكس حالات من الشكّ والحيرة والتوتّر في نفس الشخصيّة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ انسجام، تلفّظ، حكاية، راوٍ، شخصيّة، مقام، مونولوغ، نصّ سرديّ.

م. م. خ.

## تشخيص راجع تمثيل
*(Représentation/Representation)*

## تشكيل
*Configuration/Configuration*

استُعْمِل هذا المصطلح في نطاق النّظر في منطق القصص(•) عامّة، سواء كان القصص تاريخيّاً أو تخييليّاً(•). وهو مصطلح كثير الجريان في كتابات "ريكور" (Ricoeur, 1983). ويُعتبَر من الأدوات المنهجيّة التي تستخدمها لسانيّاتُ النصّ لتبرير بنائه ومنطقه. ففَهْمُ القصّة، في ضوء هذه اللسانيات لا يعني النظر في وَحَدَات الحبكة(•) القصصيّة منفصلاً بعضها عن بعض وإنّما يعني النظر في تناسقها واتساقها اللذين تقوم عليهما هذه القصّة.

وبهذا المعنى يكون التشكيل القصصيّ عند "ريكور" ضرباً من تحْبيك (Mise en intrigue) الوحدات القصصيّة أي جعل بعضها آخذاً برقاب بعض. وهذا يعني أنّ صانعَ حكاية(•) مّا يَرْسُمُ لها خطّة أو بنية تتشكّل بها ومنها. ولذلك فمصطلح التشكيل مقترن بما يُسَمَّى نشاطاً ناظماً (Activité structurante) للبنى. ويستعمل "ريكور" مصطلحاً آخر رديفاً للسابق هو مصطلح الفعل المشكّل (Acte configurant) في نطاق تمييزه بين بُعْدَيْن زمنيّين في القصّة أوّلهما ذو طابع كرونولوجيّ. وهو ذاك الذي تُعْتَبَر فيه الأطْوارُ التي تمرّ بها الحكاية من ناحية كونها تشتمل على مجموعة من الأحداث. أمّا ثاني البُعْدَيْن فقوامه عَدَمُ اعتبار الطابع الكرونولوجيّ في تشكيل الأحداث داخل الحكاية. وَوَسَمَ "ريكور" ذلك بالبُعْد المشكّل (Dimension configurante) الذي بمقتضاه تُحَوَّلُ الحبكةُ الأحداثَ إلى حكاية (Histoire)تؤلّف ما تشتّت منها ضمن ما سُمّيَ كليّة زمنيّة (Totalité temporelle) (Ricœur, 1983). وفي هذا البُعْد تتداخلُ الأزمنةُ تداخلاً كبيراً على نحو ما نقف عليه في الرواية المعاصرة.

وقد اقترن مصطلح التشكيل عند "ريكور" أيضاً بفعل قراءة النصّ السرديّ يستصفي صاحبها الحبكة التي تشدّ عناصر القصّة. ولذلك فالتشكيل مزدوج المعنى. فهو يقترن بفعل إنتاج الحبكة كما يقترن بفعل إعادة إنتاجها من لدن القارئ(•). وهو ما يُسَمَّى إعادة تشكيل (Reconfiguration).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ تخييل، حبكة، حكاية، قارئ، قراءة، قصص.

م. م. خ.

## تشويق *Suspens/Suspense*

هو مصطلح دالّ على الطرائق التي يسعى من خلالها الراوي(*) إلى إثارة فضول المتلقّي وشدّ انتباهه لمواصلة الاستماع أو القراءة. فيتطلّع في كلّ مرحلة من مراحل القصّة(*) إلى اللاحق من الأحداث(*). والتشويق ملازم للقصص التقليديّ، وخاصّة منه قصص المغامرات. وهو أيضاً موجود في القصص الحديث والمعاصر ، بل إنه يعتبر في الرواية البوليسية(*) والرواية السوداء(*) من السمات البنائيّة لهذين الجنسيْن. وأساليب التشويق لا حصر لها ومواطنه متعدّدة. فمن الممكن نظريّاً أن يرد في أيّ موقع من القصّة ما عدا النهاية. ويعتبر الوصف(*) المفصّل والحوار(*) المطوّل أحياناً وتأمّلات الشخصيّة القصصيّة(*) من ضروب تعليق الأحداث المساهمة في مضاعفة تشويق المتلقّي. أمّا في مستوى السرد، فإنّ إثارة فضول السامع أو القارئ قد تحصل بإخفاء بعض التفاصيل أو تقديم معلومات تظهر دون قيمة. وقد يعمد الراوي إلى ذكر أحداث والتكتّم على أحداث أخرى أسبق منها كما في الرواية البوليسية إذ تذكر فيها الجريمة منذ مستهلّ النص، ولكنّ المسار الحدثي الذي مهّد لها لا تقدّم عناصره إلّا في شكل متقطّع ، فلا يكشف عن المجرم إلّا في النهاية. وقد يميل الراوي، في رواية المغامرات(*) مثلاً، إلى التنقل بين أمكنة عديدة لمتابعة مسارات حدثية متزامنة. وفضلاً عمّا في الالتفات إلى مسار حدثي من تعليق لمسار آخر، فإنّ الراوي قد يضاعف من انشغال المتلقي عندما يترك تعاقباً حدثياً في لحظة من لحظات توتّره .

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ حبكة، حكاية شعبيّة، راوٍ، سيرة شعبيّة، رواية المغامرات، رواية بوليسية، رواية سوداء.

ن. ب

## تصديق *Sanction/Sanction*

التصديق عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو أحد عناصر البرنامج السرديّ(*).

تتمثّل السرديّة(*) في تعاقب ملفوظات الحالة(*) وملفوظات الفعل(*). وإذا كان مدار الكفاءة(*) على توجيه ملفوظات الفعل أي تغيير العلاقة بين الذات الفاعلة(*) وفعلها، فإنّ مدار التصديق على توجيه ملفوظات الحالة أي تغيير العلاقة بين ذات

حالة[*] وموضوعها. فقولنا: "الرجل غنيّ" هو ملفوظ حالة يجمع بين ذات حالة هي الرجل وموضوع هو المال. أمّا قولنا: "يبدو الرجل غنيّاً" فهو يركّز على نوعيّة العلاقة بين الذات وموضوعها: أهي صحيحة أم كاذبة أم خاطئة، وهذا هو التصديق. وهنا نحتاج إلى العناصر الجهيّة لوصف توجيه ملفوظ الحالة انطلاقاً من مستوى التجلّي (الظهور) ومستوى المحايثة (الكينونة).

فإذا تطابق التجلّي (بدا) والمحايثة (كان) فطابق المظهرُ المخبرَ نشأ وجه "الصحيح".

وإذا نُفي التجلّي والمحايثة: (لم يبد + لم يكن) نشأ وجه "الخاطئ".

وإذا أُثبت التجلّي ونُفيت المحايثة: (بدا + لم يكن) نشأ وجه "الكاذب".

وإذا نُفي التجلّي وأُثبتت المحايثة: (لم يبد + كان) نشأ وجه "السرّيّ".

فالتصديق تصنيف جهيّ منتظم للأوضاع التي تتّخذها الحقيقة في النصوص، وهذه الحقيقة لا تُمثَّل خارج عناصر القصّة[*] وإنّما تظهر من خلال علاقات العناصر داخل القصّة، فالخطاب يؤسّس حقيقته ويمتلكها. ولمّا كان التصديق فعلاً تأويليّاً فإنّ موضعه يكون في نهاية البرنامج السرديّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرديّة، قصّة، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، برنامج سرديّ، كفاءة، توجيه.

م. ق.

**تصرّف زمنيّ** راجع **لا توافق زمنيّ** *(Anisochronie/Anisochrony)*

**تصوير** راجع **تمثيل** *(Représentation/Representation)*

**تضمين** انظر **مستويات سرديّة** *(Enchâssement/Embedding)*

## تضمين انعكاسيّ *Mise en abyme/Mise en abyme*

هو أسلوب فنّيّ يشبه أسلوب التضمين، ويتميّز منه في كون الجزء المضمَّن يتجلّى مرآة داخليّة تعكس الإطار الذي يحتويه، فإذا بالأثر الفنّيّ كلّه يمسي منعكساً في جزء من أجزائه.

وقد استُعمِل التضمين الانعكاسيّ في فنون عدّة كالأدب والرسم والمسرح والسينما. وقد نبّه "أندريه جيد" (Gide) لأهمّيّة الظاهرة وأوحى بالمصطلح الدالّ عليها. ومع أنّ قول "جيد" قد تناقلته الدراسات وبدا كالرائد في المسألة، فإنّ أديباً فرنسيّاً آخر، هو "فيكتور هيغو"، قد سبقه إلى دراستها في كتاب له عن "شكسبير". لقد بيّن أنّ أربعاً وثلاثين مسرحيّة من جملة ستّ وثلاثين للكاتب المسرحيّ الإنكليزيّ تستعمل الأسلوب المذكور. ومن أبرزها مسرحيّة "هاملت" التي تتضمّن مسرحيّة داخليّة يقدّمها هاملت أمام عمّه الملك وأمّه الملكة، وهي تمثّل بأحداثها وشخصيّاتها المرآة التي تعكس الجريمة التي اشترك فيها العمّ والأم (Ricardou, 1973).

والتضمين الانعكاسيّ ظاهرة قديمة في النصوص السرديّة وإن كان التنظير لها حديثاً. فقد انتبه "تودوروف" 1971(Todorov,)، عند دراسته بنية التضمين في "ألف ليلة وليلة"، لوجود حكايات فرعيّة تتضمّن الحكاية التي تضمّنتها فكأنّ الحكاية تتضمّن نفسها. ولكنّ "تودوروف" لم يستعمل المصطلح المتواتر منذ "أندريه جيد" وإنّما اصطلح على الظاهرة التي درسها بـ"التضمين الذّاتيّ" (Autoenchâssement).

وقد تكون الملفوظات المضمّنة انعكاسيّاً في الأدب القصصيّ، وخاصّة الرواية(*)، حكاية(*) أو حلماً ترويه الشخصيّة(*) التي رأته أو لوحة تقف أمامها الشخصيّة وترد موصوفة في الخطاب القصصيّ(*) أو مسرحيّة مشاهدة أو مقدّمة ضمن العالم الحدثيّ أو غير ذلك. ولكن مهما يكن نوع هذه الملفوظات وموقعها من النصّ(*) ودرجة تجلّيها والتصريح بها وإبراز الغرض منها فإنّها تعتبر ضرباً من إحالة النصّ على نفسه أي التناصّ الذاتيّ (Dällenbach, 1976)، وتتميّز بكونها "مرآة داخليّة تعكس مجمل القصّة بالإعادة البسيطة أو المكرّرة أو الخادعة" (Dällenbach, 1977). وهي إعادة متّصلة في الغالب بالحكاية وعالمها الحدثيّ. وقد تكون متّصلة بالخطاب القصصيّ وعمليّة التلفّظ(*) المنتجة له أو بالسنن المتحكّم في إنتاج ذلك الخطاب والضامن لتفكيكه وتلقّيه، ويبدو ذلك خاصّة حينما تتضمّن الرواية قصّة إنتاج رواية أو كتابة نصّ.

ولمّا كان التضمين الانعكاسيّ موضعاً نصيّاً تتضاعف فيه الدلالة ويتكثّف الرمز،

فقد حرص بعض الرّوائيّين على الإشارة إليه حدّ التصريح بموضعه ووظيفته وطاقته الدلاليّة. ومثال ذلك ما نجده في قصّة "الأميرة براميلّا" للكاتب الألمانيّ "هوفمان": "عزيزي القارئ، أنت الآن مجبر على الاستماع إلى حكاية ستبدو لك غريبة عن الأحداث التي كنت أحكيها لك. هي إذن حلقة مرفوضة. ولكن مثلما يحدث أن نبلغ هدفنا بتتبّع درب كنّا في الظاهر قد تهنا فيه، فإنّ هذه الحلقة التي تبدو طريقاً خاطئة قد تقودنا رأساً إلى قلب الموضوع الرئيسيّ. استمع إذن عزيزي القارئ إلى الحكاية الرائعة عن الملك أوفيوخ والملكة ليريس: كان في قديم الزمان...". وتوجد أساليب أخرى أقلّ تصريحاً وسعياً إلى كشف الحجاب وإبراز الدلالة، كالتشابه في الأحداث بين القصّة الإطار(*) والقصّة المؤطّرة(*)، أو التجانس بين اسم شخصيّة ما واسم المؤلّف(*)، أو تكرار ذكر أثاث دالّ أو كوكبة من الشخصيّات ذات صفات متميّزة، أو إعادة نصيّة من القصّة الإطار ضمن الملفوظ المضمَّن (نفسه).

ومن الروايات العربية التي نجد فيها هذا التراسل بين القصّة الإطار المنعكسة والقصّة الفرعيّة العاكسة رواية "إلياس خوري" "رحلة غاندي الصغير". فالنصّ ينبّه للظاهرة من خلال تردّد لفظ المرآة مفرداً وجمعاً في شاهد شعريّ مصاحب للنصّ وعلى ألسنة الشخصيّات وفي وصف بعض الأشياء. والملفوظ الذي يتضمّنه النص وينعكس فيه مقطع من الإنجيل على لسان يسوع تقرأه إحدى شخصيّات الرواية داخل الكنيسة المهجورة إثر تجدّد الحرب الأهليّة: "رأيته يفتح باب الكنيسة بمفتاحه الطويل ويدخل [...] وقف أمام المنبر وفتح كتابه وبدأ يقرأ أشياء عن أورشليم والأنبياء: "يا أورشليم يا أورشليم، يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين إليها، كم مرّة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيها ولم تريدوا. هذا بيتكم يترك لكم خراباً لأنّي أقول لكم إنّكم لن تروْني بعد الآن حتّى تقولوا مبارك الآتي باسم الرب" (خوري، رحلة غاندي الصغير). يمكّن هذا الملفوظ المندمج في المسار الحدثيّ من التناظر بين أورشليم قاتلة الأنبياء وبيروت قاتلة مواطنيها العزّل ويلخّص الثنائيات الكبرى للرواية: العمران والخراب، والمسالمة والعدوان، والوحدة والفرقة، والسرد والصمت. ويؤكّد المؤلّف حضور ذلك الملفوظ وفاعليّته بشبكة من الأقوال الإنجيليّة تخترق أقوال بعض الشخصيّات (بنخود، 1998).

وللتضمين الانعكاسيّ تأثير في زمنيّة(*) الخطاب القصصيّ متناسب مع المواقع التي يحتلّها فيه. فإذا ورد في البداية كان استباقيّاً(*)، وقد يقول كلّ شيء ويكشف محتوى القصّة منذ المستهلّ ما لم يتحكّم المؤلّف في دوره الكاشف بتغليب التلميح وتكثيف

الإشارة. وفاتحة(*) رواية "محفوظ" "الشحّاذ" مثال لذلك. فعمر الحمزاوي بطل الرواية يقف أمام لوحة المرعى التي تصوّر أبقاراً وطفلاً وأفقاً. والقارئ(*) قد يتفطّن بعد أن يقطع شوطاً من القراءة إلى أنّ "وصف اللوحة حكاية مصغّرة في حكاية أكبر تحويها. وبين الحكايتيْن علاقة تشابه من جهة المضمون السرديّ فالطفل ذو الجواد الخشبيّ والطامح إلى بلوغ الأفق تشبه حكايته حكاية عمر الحمزاوي الطامح إلى إدراك كنه الوجود" (العمامي، 2005).

وقد يقع التضمين الانعكاسيّ في آخر النصّ. وعندئذ يكون ارتداديّاً(*) يدعو المرويّ له(*) إلى استعادة أحداث(*) ومواقف سابقة من القصّة، فينظر إليها من زاوية جديدة بتأثير ذلك الملفوظ العاكس. وقد يتّخذ التضمين الانعكاسيّ من النصّ موقعاً وسطاً، وتكون الحكاية المضمَّنة في هذه الحالة ارتداديّة استباقيّة في آن. فهي تضمّ عناصر تعيد قول ما سُرد بطريقة خاصّة وعناصر تنبئ بما لم يسرد "والقارئ يتوقّع انطلاقاً ممّا يُلخِّص" (Dällenbach, 1977).

إنّ الملفوظ المضمّن ، سواء أكان في أصله سرديّاً، كالحكاية أو الحلم أو النبوءة أو القصص المسرحيّة ، أم كان مسرّداً(*) ضمن النصّ كوصف لوحة أو عمل تشكيليّ آخر، وسواء أكان معروضاً دفعة واحدة أم كان متقطّعاً مسروداً بالتداول مع القصّة الإطار، يؤثّر ككلّ حكاية مضمَّنة في النظام السرديّ المتضمّن، باعتبار أنّ لكلّ حكاية زمنيّة خاصّة من حيث السرد والمحتوى السرديّ. ولكنّ الطبيعة المتميّزة لذلك الملفوظ تمكّنه من القيام بوظيفة سرديّة مخصوصة ضمن النظام السرديّ العامّ والتكفّل بإعادة تمثيل القصّة في مجملها. وبذلك يساهم التضمين الانعكاسيّ في التنبيه لبنية النصّ الشكليّة والدلالية، وفي إغنائه بإمكانات دلاليّة ليس النص قادراً على إنتاجها دونه.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ــ ارتداد، استباق، تسريد ، تلفّظ، تناصّ، حكاية، خطاب على الخطاب ، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية، سرد، شخصيّة، قارئ، قصّة إطار، قصّة مؤطّرة، مؤلّف، نصّ، نصّ سرديّ، وصف.

ن . ب

## تعال نصيّ راجع تعالق نصيّ *(Tanstextualité/Transtextuality)*

## تعالق نصيّ *Transtextualité/Transtextuality*

التعالق النصّي هو "كلّ ما يجعل النصّ(*) يرتبط بعلاقة ظاهرة أو ضمنيّة مع غيره من النصوص" (Genette, 1982). وقد جعل "جونات" التعالق النصّي موضوع الإنشائيّة(*) العامّ معتبراً أنّ همّ الإنشائيّة ليس دراسة النصّ "في فرديّته" بل الوقوف على مظاهر تفاعل النصّ مع ما سبقه ولحقه من نصوص أخرى. فالنصّ في حراك دائم لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبيّة والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ثمّ يتجاوزها لنحت وجوده النصّيّ الخاصّ. ولذلك تتداخل النصوص وتتقاطع. وقد استعار "جونات" لتوضيح مفهوم التعالق النصّيّ صورة الطرس. وهي كلمة تعني رقّاً مُحيت منه كتابة أولى وحلّت محلّها كتابة ثانية ولكن بطريقة لا تُخفي تماماً كتابة النصّ الأوّل فيظلّ مرئيّاً ومقروءاً من خلال كتابة النصّ الجديد. وبناء على هذه الصورة يُخفي كلّ نصّ أدبيّ في طيّاته نصّاً آخر. وهو لا يخفيه تماماً بل يدعه جليّاً إلى حدّ ما فيمكن "من خلال شفافيّة الكتابة أن نرى النصّ الأوّل طيّ النصّ الثاني" (نفسه). وبذلك تغدو القراءة(*) عمليّة مزدوجة يظهر فيها النصّ القديم من وراء أستار النصّ الجديد.

ويعدّ حصر "جونات" موضوع الدراسة الإنشائيّة في التعالق النصّي تحوّلاً في فكر "جونات" ورؤيته للإنشائيّة والنصّ السرديّ. فقد سبق له في كتابه "مدخل إلى النصّ الجامع" (Genette, 1979) أن عرّف موضوع الإنشائيّة بأنّه دراسة علاقة النصّ بالنصّ الجامع أي "مجموع العلاقات العامّة أو المتعالية التي يتوفّر عليها كلّ نصّ فرد من أنماط خطاب وصيغ تلفّظ(*) وأجناس أدبيّة(*) وغيرها". أمّا في "طروس" فقد اتّسع مجال نظر "جونات" إلى تداخل النصوص وتفاعلها فيما بينها وأضحى مفهوم التعالق النصّيّ أوسع من مفهوم النصّ الجامع وأشمل، بل غدا النصّ الجامع نفسه نمطاً من أنماط التعالق النصّيّ إلى جانب أنماط أربعة أخرى هي: التناصّ(*) والنصيّة الموازية(*) والنصيّة الواصفة(*) والنصيّة اللاحقة(*) (Genette, 1982). وهذه الأنماط مترابطة متداخلة يرفد بعضها بعضاً. فالمقوّمات الأجناسيّة التي يحيل إليها النصّ الجامع مثلاً تنشأ دائماً - ما عدا حالات نادرة - من خلال المحاكاة(*) أي عن طريق التناسخ النصّيّ، وانتماء

الأثر أجناسيّاً تقود إليه في الغالب قرائن تمدّنا بها النصوص الموازية. وهذه القرائن هي نفسها ضرب من النصوص الواصفة.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ، نصيّة لاحقة، نصّ سابق، نصّ لاحق، تناصّ، نصّ موازٍ، خطاب، تلفّظ، إنشائيّة، نصيّة واصفة، قراءة.

م.آ.م

## تعدّد صوتيّ

***Polyphonie/Polyphony***

إنّ مصطلح تعدّد صوتيّ استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسقَ القائمَ بين الأصوات (أو المقامات الموسيقيّة المختلفة في النغم الواحد).

وأوّل ظهور لهذا المصطلح في مجال القول كان في دراسة "باختين" (Bakhtine, 1929) للملافيظ الروائيّة لدى دويستوفسكي. وقد استعمل مصطلحاً رديفاً للتعدّد الصوتيّ هو الحواريّة(*). ومن أهمّ ما يعنيه هذا المصطلح أنّ أيّ قول يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول. ولذلك فالقائل(*) في نطاق الكلام لا يكون مصدراً ثابتاً للمعنى القائم في قوله. وإنّما قدره أن يكون قائلاً مشاركاً يسهم في عملية اجتماعيّة لإعادة بناء قارّة للدلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات. ويذهب "باختين" إلى أنّ ما يظنّ أنّه من قبيل الخطاب ذي النزعة الذاتيّة الخالصة ليس إلّا خطاباً مستبطناً لخطابات خارجيّة أخرى. وهو يرى ظاهرة الحواريّة في طرق مختلفة من قبيل طريقة التناصّ(*) وطريقة التعدّد اللغويّ (Plurilinguisme) وطريقة الخطابات المنقولة وغيرها.

والتعدّد الصوتيّ، عند "باختين"، ليس تعدّداً لأصوات جوفاء كما عند البنيويّين والشكلانيّين، بل هو تعدّد لأصوات مشحونة بإيديولوجيّات مختلفة. ومنطلق "باختين" في ذلك أنّ الرواية(*) في حاجة إلى قائلين يحملون إليها خطاباتهم الإيديولوجيّة الخاصّة. فقول المتكلّم يمكن أن يشتمل على أصوات مختلفة. وكلّ صوت يتميّز بصورة إيديولوجيّة مخصوصة. فقد يتكلّم الراوي(*) كلاماً رصيناً هو صدى لكلام الفيلسوف. وقد يتكلّم بصوت رجل القضاء يكون نازعاً إلى البحث عن التوازنات. وقد ينطق بكلام الأستاذ أو بكلام الموظّف.

ويمكن التمييز بين حواريّة تتمّ ما بين الخطابات (Dialogisme interdiscursif) وقوامها القول يقوله القائل فيشتمل على أصوات وآراء لقائلين سابقين وبين الحواريّة التي تدور بين متخاطبين (Dialogisme interlocutif). وقوامها أنّ قول القائل من المتخاطبين يقوم على فرضيّات بينهما وهو يستمع إلى الآخر ويتفهّمه. وهذا النوع من القول يسمح للقائل بأن يتنبّأ بأفكار محتملة كما يسمح له بتنظيم قوله تنظيماً خليقاً بالتأثير في الآخر واستدراجه إليه (Robert Vion, 2006).

وقد استعمل "ديكرو" (Ducrot, 1984) مصطلح تعدّد صوتيّ موازياً لمفهوم المصطلح السابق ومطوّراً إيّاه. وهو ينطلق من منطلق "باختين" أي نفي أحاديّة الصوت في القول. وقوام المصطلح لدى "ديكرو" تعدّد الأصوات ووجهات النظر(*) في الملفوظ الواحد أي أن يحضر صوتان أو أكثر في القول الواحد. وهو ما نجده في كل الأقوال المنقولة. فالخطاب المنقول متعدّد الأصوات من ناحية أنّه يرجع في حصوله إلى وقوع حدثين خطابيّين مختلفين: خطاب الآخر المحمول (المنقول) وخطاب القائل الناقل الذي يدمج قول الآخر في نطاق خطابيّ يختلف عن النطاق الخطابيّ السابق.

فكلّ خطاب منقول، ولو كان ذلك بطريقة الخطاب المباشر(*)، يقتضي موقفاً يتّخذه القائل الناقل (الراوي) الذي يكسب المقطع المنقول دلالة خاصّة وذلك بفعل النقل نفسه وبالسياق(*) المقاليّ والسياق المقاميّ اللذين يندرج فيهما هذا المقطع وذلك دون أن تمّحي آثار "القائل الناقل" (Robert Vion, 2006).

ويتجسّم التعدّد الصوتيّ كذلك في قول القائل يكون فيه صوتان متغايران للقائل نفسه كأن يقول الأب لأبنائه المشاغبين بحضور أبنائه المتعقّلين: "سأفرض النظام في البيت مهما كان الثمن". ففي هذا القول صوتان: صوت الأب يهدّد المشاغبين وصوته يطمئن الأبناء الجادّين بإحلال النظام في البيت.

ويجوّد "ديكرو" مصطلح التعدّد الصوتيّ بتمييزه القائل (Locuteur) من المتلفّظ (Enonciateur) في ما يقال. فالقائل هو الذي يقول القول إذ ينطق به. أمّا المتلفّظ عنده فهو غير القائل وإنّما هو الذي يرى الأشياء ويقوّمها. وهو صاحب الأعمال بالقول. فهو متكلّم صامت. إلّا أنّه قد يتّفق القائل والمتلفّظ في الملفوظ الواحد كأن أقول: "المطر ينزل الآن". فالقائل هو "أنا" والمتلفّظ المثبت لفعل النزول هو أيضاً أنا. وقد يكون القائل غير المتلفّظ في الملفوظ نفسه. ومن قبيل ذلك: قالت الزوجة لزوجها: "لنخرج إلى الحديقة العموميّة، إنّ الطقس سيتحسّن بعد حين". وعندما خرجا عصفت ريح هوجاء فتعكّر صفو السماء. فقال الزوج: "ها قد تحسّن الطقس فما أجمله". فالقائل في

"ها قد تحسّن الطقس" هو الزوج. والمتلفّظة هي الزوجة. وقد نطق الزوج بما رأته زوجته قبل حين وتبنّاه على سبيل السخرية من توقّعها.

ويصنّف "ديكرو" الأصوات تصنيفاً آخر إذ يرى أنّ القائل والمتلفّظ كائنان خطابيّان في القول يختلفان عما يسمّيه ذاتاً متكلّمة (Sujet parlant). وهي الشخص القائم في التاريخ والمنتج الحقيقيّ للملفوظ. فقد نجد على قارورة هذا الملفوظ "أنا لا أُشرَب إلا باردة". فالقائل والمتلفّظ في الملفوظ "أنا لا أُشرَب إلا باردة" الملصق على قارورة مشروب غازيّ هما القارورة نفسها. أمّا الذات المتكلّمة فهي كائن بشريّ يهمّه بيع المشروب.

إنّ ما وُضع من حدود لسانيّة للتعدّد الصوتيّ يمكن توظيفه في مجال السرديات(•) توظيفاً يسمح بتعميق الكثير من الخصائص السرديّة متى ربطناها بمسألة التلفّظ(•). فقد بيّن "باختين" القيمة الكبيرة لتعدّد الأصوات في الملفوظ الروائيّ الواحد من ناحية ما يتولّد من ذلك من معان تنفي إطلاقيّة المعنى أو الرأي ينسب إلى صوت واحد وتؤكّد نسبيّته وقد أسند إلى أصوات مختلفة فاغتنى.

وقد سعى "ديكرو" إلى توضيح مصطلحاته الثلاثة. فاستعان ببعض أعوان السرد(•) الذين ذكرهم "جونات" (Genette, 1972) فعدّ القائل راوياً والمتلفّظ رائياً مدركاً والذات المتكلّمة مؤلّفاً. فأبو هريرة في "حدث أبو هريرة قال" لـ"محمود المسعدي" هو الرّاوي (القائل) وهو غير "المسعدي" الذات المتكلّمة. وأبو هريرة هو المتلفّظ الذي يرى الأشياء. ويمكن الوقوف على عديد المجالات السرديّة التي يتجسّم فيها التعدّد الصوتيّ:

– في مجال علاقة الراوي بالمؤلّف:

لئن بيّن البنيويّون الفرق بين الكائن المتخيّل في النصّ الذي هو الراوي، والمؤلّف الكائن التاريخيّ فإنّ إمكان الاختلاط بين صوتيهما وارد جدّاً. فلا يمكن الزعم أنّ صوت الراوي صوت أجوف لا آثار لصوت المؤلّف فيه. فهذان الصوتان مندغمان في هذا القول: "أوشك الكيل أن يطفح، بل طفح وانتهى الأمر. متى الخلاص من الفساد، من نهب البلد وانتهاكها؟ متى؟ ها نحن... هذا أنا أغصّ وأشهق وأنوح وأصرخ. وتبّاً كما يقال في ترجمات عمر أمين عبد العزيز لروايات الجيب. تبّاً لمواضعات الفنّ القصصيّ والروائيّ السليم" (إدوار الخرّاط، تباريح الوقائع والجنون). في هذا القول راوٍ يستغيث من وضع محبط ويعلن تطاوله على مواضعات فنّ الكتابة المألوفة. فالصوت في هذا المقطع مزدوج: هناك صوت الراوي / القائل. وهو، في الوقت نفسه، المتلفّظ

الذي يرى أي يعبّر عن وجهة نظره الخاصّة. ولكنّ الحديث عن الكتابة والإشارة إلى أشخاص تاريخيّين مثل عمر أمين عبد العزيز يحيل على صوت المؤلّف / الذات المتكلّمة، إدوار الخرّاط.

**- في مجال علاقة الراوي المتكلّم بالشخصيّة(*):**

كثيراً ما ينقل الراوي أقوال الشخصيّات موهماً بعدم التدخّل في ما ينقل. ولكنّ كلامه وهو ينقل بلسانه أحاسيس الشخصيّة وأفكارها بواسطة الخطاب غير المباشر الحرّ(*) مثلاً كلام متعدّد الأصوات يختلط فيه قول الراوي بوجهة نظر الشخصيّة أو ما عبّر عنه "ديكرو" بتلفّظ الشخصيّة كما يظهر في هذا المثال: "فاطمة تنظر إلى زوجها، كلّ شيء مضى، فادي هناك وعلي مات، وهو أمامها [...] هي لا تعرف أحداً هنا ما هذه الحياة (إلياس خوري، الوجوه البيضاء). فالرّاوي (القائل) في هذا الملفوظ هو الذي يسرد أفعال فاطمة وأفكارها سرداً مصوغاً بضمير الغائبة. ولكنّ هذا الملفوظ نفسه يحمل رؤية فاطمة للأشياء فهي المتلفّظة الرّائية. وما استعمال أسماء الإشارة في المقطع المذكور إلّا دليل على أنّ النظر متعلّق بالشخصيّة وهي بصدد النّظر إلى البناية أثناء الحرب. فالملفوظ إذن متعدّد الأصوات.

وحتّى الخطابات المباشرة عندما تندرج في الخطاب القصصيّ(*) لا تكون أحاديّة الصوت. ففيها صوت الشخصيّة القائلة. وفيها أيضاً صوت الرّاوي يدرجها في سياق سرديّ يتحكّم في مساره. فهناك قول الشخصيّة الأصليّ وقول الراوي ينقل قول هذه الشخصيّة يأخذه، تخييلاً، من سياقه الشفويّ ويخضعه لمنطق الكتابة القصصيّة ولأهوائه. فكل خطاب منقول (Discours apporté) ولو كان مباشراً يقتضي أن يأخذ القائل الراوي موقفاً إزاء ما يقوله فلا تمّحي آثاره في القول المنقول، وإنّما يكسب المقطع المؤتى به، دلالة خاصّة، بفعل الإتيان به، وبالسياق المقاليّ والسياق المقاميّ الذي يتنزّل فيهما (Robert Vion, 2006). هناك إذن اختلاط بين قائلين، قائل أصليّ منقول كلامه وقائل ناقل.

**- في مجال علاقة الشخصية بالشخصية في الحوار:**

كثيراً ما تختلط الأصوات في الحوارات(*)، فيكون التدخّل(*) الواحد حاملاً لصوت الشخصيّة القائلة وصوت الشخصيّة المخاطَبة يتأوّل قولها أو يتهكّم به أو يتبنّى رأيها. فحين يقول زيد مثلاً لعثمان: "أنت أحمق" ويردّ عثمان: "نعم أنا أحمق. لكن سوف ترى" فإنّ قوله: "نعم أنا أحمق" يتضمّن صوت عثمان القائل ووجهة نظر زيد المرفوضة.

- في مجال علاقة الشخصية(*) بنفسها:

قد تتحدّث الشخصيّة بكلام منطوق أو غير منطوق. فتكون هي نفسها المخاطَب. وفي هذه الحالة قد تتكلّم بوجهات نظر الآخرين أو قد تتكلّم بصوتين لها مختلفين في زمنين مختلفين. كما نجد ذلك في السيرة الذاتيّة(*) التي تتكلّم فيها الشخصيّة الراوية بصوتها وهي كهلة. ولكن قد ترى بعيني الطفل الذي كانته كما في العديد من نصوص إدوار الخرّاط الروائيّة أو السيرذاتيّة.

هكذا يتبيّن أنّ التعدّد الصوتيّ قادر على فتح الدراسة السرديّة على آفاق واسعة تتّصل بالقائلين والمتلقّظين الرائين تختلط أصواتهم في الملفوظ الواحد. وبذلك يمكن أن تنفتح السرديّات على مسألة أساسيّة هي مسألة المعنى الذي لم يكن ذا شأن في الدراسات الإنشائيّة.

▶ الموادّ ذات الصلة. ـ حواريّة، خطاب منقول، قائل، وجهة نظر، راوٍ، مؤلّف، تبئير، شخصيّة، سيرة ذاتيّة، سرديّات، سياق، مقام، خطاب مباشر.

م. م. خ

## تعدّد الصيغ

***Polymodalité/Polymodality***

تعدّد الصّيغ مصطلح استنّه "جونات" (Genette, 1972) أثناء دراسته التبئير(*) في رواية بروست "في البحث عن الزّمن الضّائع". وعدّ المفهوم سمة من سمات الرواية السيرذاتيّة(*) وهو يشمل، في الواقع، كلّ قصّة(*) يرويها بطلها بضمير المتكلّم أي كلّ حكاية(*) يتطابق فيها البطل(*) مع الراوي(*).

ويعني "جونات" بتعدّد الصيغ توافر أنماط ثلاثة من التبئير في النصّ السرديّ الواحد. فقد يتبنّى الراوي منظور(*) الشخصيّة(*) المشاركة في الأحداث فلا يُورد إلّا ما كان وقع تحت طائلة إدراكها. وقد يُورد معلومات تجهلها توصّل هو إلى معرفتها في فترة لاحقة بالحدث فيمهّد لها بعبارات مثل "علمت في ما بعد أنّ..." أو "لم أكن أعلم أنّ...". وقد ترد في النصّ القصصيّ معلوماتٌ تتجاوز طاقة إدراك الشخصيّة والراوي لا يمكن نسبتُها إلّا إلى الروائيّ العليم من قبيل: "دخل صديقي غرفته وأغلق الباب والنافذتيْن واستخرج من جيبه ظرفاً فيه ورقة بيضاء مطويّة وبدأ يقرأ ما فيها بصوت منخفض جدّاً. فانفرجت أساريره وفرح بتعيينه مدرّساً بقريته. قبّل الورقة ثمّ طواها برفق شديد. وتمدّد على السرير يفكّر كيف يخبر أسرته".

► الموادّ ذات الصلة. ـ تبئير، رواية سيرذاتيّة، راوٍ، منظور، شخصيّة.

ع.ع

**تعليق** راجع **عمليّات وصفيّة** *(Mise en relation/Putting in touch or in relationship)*

**تغافل** راجع **حجب** *(Paralipse/Paralipsis)*

**تغوير** راجع **تضمين انعكاسيّ** *(Mise en abyme)*

## تغيير *Altération/Alteration*

يندرج الكلام على التغيير، لدى "جونات" (Genette, 1972) في إطار الحديث عن التبئير(*)، بوصفه عنصراً من عناصر الصيغة(*)، وهي إحدى المقولات الثلاث التي اهتمّ بها في دراسته لخطاب القصّة(*). وقد انتبه لوجود التغيير، عندما قارن التبئير السائد في امتداد نصّيّ ما بما يخرج عنه أحياناً. فانتهى إلى أنّ سمة التبئير الرئيسة هي التغيّر لا الثبات. إلّا أنّ تحوّلاً ما في صنف التبئير، خاصّةً متى جاء معزولاً عن السياق الذي يسوده التناسق، يُعتبَر خرقاً مؤقّتاً لما هو سائدٌ منه، وإن لم يؤثّر فيه التأثيرَ البالغَ. وهذا شبيهٌ بما يطرأ على التوزيع الموسيقيّ الكلاسيكيّ من تغيّر للنغم مؤقّت أو متواتر لا يؤثّر في النغم العامّ. ويُعتبَر التغيير نشازاً أي خرقاً معزولاً لنمط التبئير المعتمد بما فيه الكفاية. ونمطا التغيير البارزان هما الإفاضةُ(*) والحجب(*).

► الموادّ ذات الصلة. ـ صيغة، تبئير، إفاضة، حجب.

أ. س.

## تفاعل قوليّ

*Interaction verbale/Verbal Interaction*

التفاعل القوليّ مفهوم من مفاهيم تحليل الخطاب ومصطلح من مصطلحاته يُستَغَلّ في دراسة مختلف العلاقات بين أعوان السرد(*) الماثلين في النصّ السرديّ(*) (الشخصيّات(*) والراوي(*) والمرويّ له(*) والمؤلّف(*) والقارئ(*) الضمنيّين أو المجرّدين) والكائنين خارجه (المؤلّف والقارئ الواقعيّين). وهو شبكة التأثيرات المتبادلة التي يمارسها طرف على طرف آخر أثناء التبادل التواصليّ القائم أساساً على الكلام. فأن تتكلّم هو أن تَتبادل وأن تُغيِّر وأنت تَتبادل. وهذا يعني أنّ كلّ خطاب هو بناء جماعيّ (Orecchioni, 1990,1995) سواء تعلّق الأمر بمحادثة عاديّة أو بحوار(*) قصصيّ أو بنصّ مكتوب أو بغير ذلك من سائر الأنشطة القوليّة.

ويخضع التفاعل القوليّ لإكراهات يحدّدها السياق(*) ومقام(*) التواصل. ففي الحوار القصصيّ، على سبيل المثال، يصوغ المتكلّم خطابه آخذاً في الاعتبار المقام وردود فعل مخاطبه المعاينة أو المتوقّعة. وقد لا يتمّ التفاعل القوليّ وجهاً لوجه. ومع ذلك فإنّ الباثّ يبني في خطابه صورة لمتلقّي هذا الخطاب. ولعلّ النصّ القصصيّ التخييليّ يتميّز من سائر النصوص الشفويّة والمكتوبة بتعقّد جهازه التلفّظيّ. فهو موطن تراكب فيه المقامات المتفاعلة والمنشدّ بعضها إلى بعض بعلاقة احتواء. فالتفاعل بين الشخصيّات يحويه التفاعل بين الراوي والمرويّ له. وهذا يندرج بدوره في تفاعل أكبر طرفاه المؤلّف والقارئ المجرّدان. ويشمل هذين التفاعلين التفاعلُ بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين.

إنّ اعتبار النصّ السرديّ تفاعلاً قوليّاً يحوّل مركز الاهتمام من النشأة إلى التلقّي ويبني جسراً بين الكتابة والقراءة.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ عون سرديّ، شخصيّة، حوار، سياق، مقام.

م. ن. ع

## تفرّع

*Bifurcation/Bifurcation*

التفرّع مصطلح أدخله *كلود بريمون* (Brémond, 1973) في مجال الدرس السرديّ. وهو يعني به ما أُثر في سُنن ثقافيّة معيّنة من فنون قصصيّة تقوم على نقاط تفرّع يكون

للراوي(*) في كلّ منها حرّيّة اختيار طريق مخصوصة كأن يطلق المجرم النار على غريمه فيصيبه أو يخطئه، وإذا أصابه يمكن أن يقضي عليه أو لا يقضي عليه. وقد لجأ "بريمون" إلى فكرة التفرّع حين تصدّى بالنقد لمنوال "بروب" الوظائفيّ، وهو منوال عاب عليه "بريمون" كونه أحاديّ الاتّجاه لا يولي التقاطع والتشعّب عناية تذكر. ومن ثمّ فإنّه رأى أنّ العمل على جعل منوال "بروب" مولّداً يستدعي البحث عن التفرّع الجنينيّ وإثبات أهميّته البنائيّة بحيث إنّ كلّ وظيفة(*) تقتضي إمكانيّة خيار نقيض. فعند "بروب" أنّ وظيفة "الصّراع" تؤدّي حتماً إلى وظيفة "النّصر" ولا تتوقّع وظيفة "الهزيمة". وإذا كانت الخرافة الروسيّة التي انكبّ "بروب" على تحليلها تبرّر ما ذهب إليه فإنّ البحث عن لغة عامّة للقصص قاد "بريمون" إلى تبيّن شبكة من الممكنات، ومن هنا جاءت فكرة التفرّع لتقدّم للدارس قواعد تولّد الأعمال(*) في البناء القصصيّ على نحو خاضع للمنطق لا يكون - كما ذهب إلى ذلك "بروب"- رهين قالب ثقافيّ محدّد.

► المواد ذات الصلة. ـ حكاية، حدث، وظيفة، راوٍ، عمل.

م. ق.

## تفريد

*Individuation/Individuation*

يتعلّق التفريد بالقول تقوله هذه الشخصيّة(*) أو تلك بحسب لهجتها وتكوينها الاجتماعيّ والثقافيّ. فيتعمّد الراوي(*) مثلاً إنطاق المحامي بلغة المحاماة ورجل السياسة بمعجم السياسيّين. ومصطلح التفريد توازيه مصطلحات أخرى ترادفه من قبيل الكلام النازع إلى الموضوعيّة والخطاب المؤسلب(*) (Genette, 1972).

ويرجع استعمال هذه التقنية في القول القصصيّ إلى "بلزاك". وقد طوّرها "بروست" وخطّا بها خطوات كبيرة نحو استقلال الشخصيّة التامّ من حيث أقوالها وأفكارها عن الراوي ومن ورائه المؤلّف(*). ويمكن أن نستدلّ على ذلك بقولين لشخصيّتين راويتين في رواية "الوجوه البيضاء"، كلّ شخصيّة تروي بلغتها ومعتقداتها ودرجتها الثقافيّة شهادتها على الشخصيّة التي اغتيلت دون سبب واضح. تقول زوجة القتيل: "وجاءوا به [خليل جابر] إلى البيت هو والرائحة. يا ربّي تغفر، لم أستطع أن أقترب، زوجي ولم أستطع أن أقترب منه، يا ربّي اغفر". أمّا بدر الدين طالب السنة

الثالثة آداب فيقول: "والله خليل أحمد جابر مسكين، يا حَرَام كيف يموت الرجال، رموه كأنّه نفايات، كأنّه بقايا. هكذا يُرمى الرجال -وأنا لا أريد أن أتدخّل في المسألة، لكنّ الرائحة، صارت رائحتي تشبه رائحته، كان جسدي يحمل الرائحة نفسها" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء).

إنّ المقارن بين القولين المذكورين يتبيّن له الفرق بينهما من جهة تناسق العبارة، ومن ناحية التفكير. فقول فهد يُبينُ عن قدرة في المقارنة بين الأشياء في مناسبات مختلفة. أمّا قول زوجة الهالك فبسيط ويغلب عليه التكرار الذي يقتضيه منطق المشافهة.

► الموادّ ذات الصلة. ـ شخصيّة، راوٍ، مؤلِّف.

م. م. خ.

## تقاطب دلاليّ راجع تشاكل *(Isotopie/Isotopy)*

## تقويم نهائيّ *Evaluation finale/Final Evaluation*

إنّ انصراف السرديّين البنيويّين عن الدلالة لا ينفي اهتمام بعض الباحثين المشتغلين بالخطاب القصصيّ(*) بهذا المقوّم ولا سيّما في المرحلة التداوليّة. في هذا السياق عدّ "آدام" (Adam,)1992 التقويم النهائيّ مقوّماً أساسيّاً من مقوّمات القصّة شأنه شأن الحدث(*) والشخصيّة(*) وتحويل المسانيد والحبكة(*) والعليّة السرديّة. ويتعلّق التقويم النهائيّ بدلالة الحكاية(*) المرويّة، وذلك أنّه عندما تكتمل وقائع القصّة(*) تقوم مشكلة فهمها وإدراك دلالتها وإصدار حكم بشأنها. والسؤال الذي يطرح حينئذ يتعلّق بالمعنى الذي يمكن أن يُستخلص من الوقائع مجتمعة. إنّ هذا التقويم النهائيّ قد يكون ضمنيّاً فيترك المؤلّف(*) للقارئ(*) مهمّة استخلاص مؤدّى القصّة ومعناها. وقد يكون صريحاً فيتكفّل المؤلّف بتوضيح مغزاها. إنّ هذا الأمر يتوقّف على طبيعة الجنس القصصيّ، ففي الحكاية المثليّة(*) (Fable) على سبيل المثال ينهض المؤلّف بهذه المهمّة نظراً إلى أنّ المغزى يمثّل أهمّ أركانها. ويرد التقويم، في هذه الحالة، في الغالب، بعد الحكاية، كأنْ يختم "أحمد شوقي" قصيدة " القبّرة وابنها" بقوله:

ولو تأنّى نال ما تمنّى     وعاش طول عمره مُهَنّا

لكلّ شيء في الحياة وقتهُ وغاية المستعجلين فوتهُ
(أحمد شوقي، الشوقيّات)

إلّا أنّ التقويم قد يرد أحياناً قبل الحكاية مثلما هو الشأن في خرافة "الأسد والضفدع" التي استهلّها "أحمد شوقي" بقوله:

انفعْ بما أعطيت من قدرة واشفع لذي الذنب لدى المجمعِ
إذ كيف تسمو للعلى يا فتى إن أنت لم تنفعْ ولم تشفعِ
عندي لهذا نبأ صادق يعجب أهل الفضل، فاسمعْ وعِ.
(أحمد شوقي، الشوقيّات)

► الموادّ ذات الصلة. ـ قصّة، حبكة.

ف. ن

**تلخيص** راجع **مجمل** *(Sommaire/Summary)*

**تلصيق** راجع **كولاج** *(Collage/Collage)*

## تلفّظ

***Enonciation/Enunciation***

يجري مصطلح "تلفّظ" في مجال اللسانيّات التلفّظيّة التي أولت جانب الاستعمال في اللغة قيمة كبيرة. فهو لذلك يعني فعل تحوّل اللغة إلى ملفوظ بواسطة متلفّظ(*) (Benveniste, 1974). وكلّ تلفّظ يقتضي مخاطَباً يُتوجّه إليه بالكلام. وهو، بدوره، متلفّظ مشارك(*) (Co-énonciateur) في عمليّة التخاطب. ومن ثمّ فلا اعتبار لفعل التلفّظ خارج مقام التخاطب الذي يستوجب حضور المخاطَب كما يستوجب زماناً ومكاناً معيّنين. وعندئذ لم يعد الكلام دالاً بما يحمله من مضامين في الكلم مركّب بعضها ببعض فحسب، بل يدلّ أيضاً وهو جار بين مستعملين يحمل ذواتهم وخططهم ومناوراتهم في التخاطب. وليس التلفّظُ الذي نحن منه بسبيل الفعلَ المادّي المنجزَ للكلام. فذاك ممّا لا

يتسنّى للقارئ إدراكه. وإنّما التلفّظ الذي نقصد هو ما يكون في الملفوظ (الكلام) من علامات تحيل على هذا الفعل التلفّظيّ كما تحيل على صاحبه. وتسمّى هذه العلامات مشيرات (Déictiques) وظيفتها في الكلام الإحالة على حضور المتلفّظ في ملفوظه (Orecchioni, 1980) من قبيل ضميري المتكلّم والمخاطَب وأسماء الإشارة الدالّة على الحضور والظروف الدالّة على زمن الحال وما جرى مجراها وصيغة المضارع الذي يتعيّن فيه الحال في الأصل عند تجرّده من قرائن المضيّ والاستقبال. فعندما أقول "هذا زيد مقبل" يتضمّن قولي مشيراً إلى المتلفّظ القائم بالإشارة وإن لم يظهر في الكلام، لأنّ من أهمّ مقتضيات اسم الإشارة "هذا" حضور المشير (أنا) والمشار إليه (أنت).

ولكن ليس كلّ حضور لضمير المتكلّم في الكلام قرينة حضور للمتلفّظ. فقولنا "كنتُ سعيداً أمس" يشتمل على ضمير المتكلّم. ولكن هذا الضمير خاصّ بالملفوظ يتحدّث عن حالة "أنا" أمس، أمّا ضمير المتكلّم المترجّح للتلفّظ فتقديره "أنا أقول اليوم والآن إنّي «كنت سعيداً أمس»". فالذاتيّة في التلفّظ تُستصفى من الظرف "أمس" يُعتمد قرينة لاستخلاص حضور المتكلّم.

وقد استغلّت "السرديات"(*) التطوّر الذي شهدته لسانيّات التلفّظ لتغني بها مقولاتها السرديّة. فمن علماء القصص من يتحدّث اليوم عن السرديات التلفّظيّة (Rivara, 2000) موليّاً نحو أفعال التلفّظ ينجزها الراوي(*) يتّجه بها إلى المرويّ له(*) أو تنجزها الشخصيّة(*) تتّجه بها إلى شخصيّة أخرى أو تنجزها الشخصيّة تتّجه بها إلى ذاتها. فلم تعد السرديّات، عند هؤلاء، علماً يراعى فيه عالم القصص منغلقاً على نفسه. وإنّما أصبحت تنزع إلى الانفتاح على السمات الذاتيّة للقول يقال في مقامات تلفّظيّة مختلفة. ولعلّ هذا المنزع خليق بفتح السرديات على المعنى متأصّلاً في النصّ ينفتح على المتلفّظين فيه. ولقد أشار "باختين" (Bakhtine, 1978) إلى قيمة مسألة الصوت السرديّ(*) ونزوعه إلى الاندماج في الأصوات الأخرى ضمن ما سمّاه الحواريّة(*) والتعدّد اللغويّ والتعدّد الأسلوبيّ. وفي هذا النطاق أصبح لوجهة النظر(*) دور أكبر في النصّ السرديّ المعاصر باعتبارها صوتاً من الأصوات المجتمعة في الملفوظ السرديّ الواحد. وحسبنا دليلاً على ذلك الخطاب غير المباشر الحرّ الذي يجتمع فيه صوت الراوي وصوت الشخصيّة (Genette, 1972). وممّا يزيد الدراسة التلفّظيّة للخطاب القصصيّ(*) أهمّيّة الاحتكاكُ الذي يُلاحَظ في بعض النصوص الروائيّة الحديثة بين صوت المؤلّف(*) الذي أقصته السرديّات البنيويّة من مجال اهتمامها وصوت الراوي وصوت الشخصيّة سواء تعلّق الأمر بالرواية(*) أو بالسيرة الذاتيّة(*) أو بالرواية السير ذاتيّة(*).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مقول له، سرديات، راوٍ، مرويّ له، خطاب غير مباشر حرّ، ملفوظ، شخصيّة، مؤلّف، سيرة ذاتيّة، رواية سير ذاتيّة، متكلّم، قارئ، مقام، صوت سرديّ.

م. م. خ

## تمثيل *Représentation/Representation*

التمثيل مصطلح فلسفيّ يوحي، إذ يستخدم في علم العلامات، بأنّ وظيفة اللغة أن تنوب عن الأشياء، أي أن تحيل على "واقع" غير لغويّ. ومن هذا المنطلق عدّت الكلمات علامات تمثّل أشياء العالم. فالوظيفة المرجعيّة في اصطلاح "رومان ياكبسون" (Roman Jakobson) لا تعدو أن تكون تسمية جديدة لوظيفة التمثيل عند "ك. بهلر" (K. Buhler) (A. J. Greimas, J. Courtès, 1979).

ويقوم مفهوم التمثيل إذ يستعمل في نظريّة المعرفة على استعارة مضاعفة تتعلّق بالتمثيل الدبلوماسي والتمثيل المسرحي. فالاستعارة الأولى تحيل على فكرة "النيابة" وتفترض نقل صلاحيّة يخوّل بمقتضاها لشخص ما التصرّف مكان شخص آخر والقيام مقامه. وأمّا الاستعارة الثانية فتحيل على فكرة الإحضار. فالمسرحيّة تُعرض بواسطة ممثّلين أمام جمهور يشاهد أشخاصاً حقيقيّين لا يحضرون بصفتهم تلك ولكن باعتبارهم يتقمّصون شخصيّات حكائيّة (Jean Ladrière, Représentation et connaissance. Encyclopaedia Universalis).

ويتحدّد مصطلح "التمثيل" إذ يستخدم في المجال السرديّ بهذا المعنى المسرحيّ. فقد ميّز "تودوروف" (Todorov, 1966) في مبحث "صيغ القصّة"(*)، ومداره عنده على طريقة تقديم الراوي(*) للحكاية، بين صيغتين رئيسيّتين هما السرد(*) (Narration) والتمثيل (Représentation). وهو يرجع هاتين الصيغتين إلى أصلين قديمين هما سرد الوقائع (Chronique) والمسرحيّة. فالوقائع أو التاريخ قصّ محض، والمؤلّف(*) في الجنس التاريخي شاهد ينقل الأحداث في حين أنّ الشخصيّات لا تتكلّم. أمّا في المسرحيّة فالحكاية(*) لا تروى وإنّما تعرض أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشخصيّات. ويصل "تودوروف" بين التمثيل ومقولات الخطاب وكلام الشخصيّة(*) وسمة الذاتيّة في اللغة، وبين السرد(*) ومقولات الحكاية وكلام الراوي وسمة الموضوعيّة في اللغة.

إنّ المقابلة بين السرد والتمثيل عند "تودوروف" توافق المقابلة بين السرد (Telling) والعرض (Showing) في النقد الأنجلوسكسوني. وهاتان الصيغتان القصصيّتان مستوحاتان من ثنائيّة "أفلاطون": القصّ (Diégésis) والمحاكاة(*) (Mimésis). وقد طفا التعارض بين السرد والعرض في نظريّة الرواية(*) في الولايات المتّحدة وإنكلترا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع "هنري جيمس" (Henry James) وتلامذته. وذهب "جونات" (Genette, 1972) إلى أنّ فكرة "العرض" مثل فكرة "التقليد" (Imitation) وهميّة بسبب طابعها البصري الساذج. فعلى خلاف التمثيل المسرحي لا يمكن لأيّة قصّة أن تعرض أو تقلّد الحكاية التي ترويها. وكلّ ما يسعها فعله هو روايتها بتفصيل وتدقيق وهو ما ينشأ عنه الإيهام بالمحاكاة. وتعليل ذلك أنّ السرد واقعة لغويّة واللغة تدلّ دون أن تقلّد. ومن ثمّة لا يمكن أن تكون في القصّة إلّا درجات من القصّ. وما العرض سوى طريقة في القصّ تقترن ببروز سمتين: هيمنة المشهد(*) أي الحكاية المفصّلة وشفافيّة الراوي أو امّحائه.

► الموادّ ذات الصلة. ـ محاكاة، صيغة، مشهد.

ف. ن.

## تناصّ *Intertextualité/Intertextuality*

المفهوم من هذا المصطلح موجود في النقد القديم. فقد عرف النقد الأوروبيّ منذ الإغريق التمييز بين ضروب من العلاقات بين النصوص. فكان الحديث عن الاستشهاد (Citation) والأخذ غير المعلن أو الانتحال والسرقة (Plagiat)، والمعارضة(*) (Pastiche)، والتحويل والمحاكاة الساخرة(*) (Parodie)، والتلميح (Allusion). وفي النقد العربيّ القديم، نجد في كتب الموازنة بين الشعراء حشداً من المصطلحات مثل "الانتحال" و"السرقة" و"الأخذ" و"السلخ" و"الاحتذاء" و"الاتفاق" و"النقل" و"المعارضة" و"الموارِدة" وغيرها. وفي كتب البلاغة مصطلحات أخرى أقلّ معياريّة مثل "الاقتباس" و"التضمين" و"الحلّ" و"العقد" و"التلميح".

والمصطلح الحديث يدلّ في الواقع على وعي جديد بتلك الظاهرة القديمة، ظاهرة التفاعل بين النصوص، وطرائق أخرى في التعامل معها. بيد أنّ استعماله عند الدارسين كان قائماً على نظرات في الظاهرة التناصّيّة وتحديد للمجال التناصّيّ (Intertexte) تتفاوت توسعة وتضييقاً.

وقد صاغت المصطلح الحديث "جوليا كريستيفا" معتمدة آراء "باختين" حول حوارية (*) اللغة والخطاب ، ومعتبرة أنّ " كلّ نصّ يتشكّل في صورة فسيفساء من الشواهد، [وأنّ] كلّ نصّ هو تشرّب لنصّ آخر وتحويل له" (Kristeva,1969). أفادت "كريستيفا" من "باختين" نظرته إلى اللغة عامّة وإلى لغة الرواية(*) خاصّة ، هذه النظرة التي ترى أنّ الكلمات حمّالة لأصداء استعمالاتها السابقة وأنّ الملفوظات ليست مجرّد نتيجة لتلفّظ(*) فرديّ وإنّما هي محلّ تقاطعات لعدد لا يكاد يحصى من الخطابات الاجتماعيّة. وفي ضوء هذا الفهم للغة والكتابة، لا يكون التناصّ علاقة نصّ(*) بنصّ آخر محدّد على سبيل التأثّر أو المحاكاة أو التحويل، وإنّما هو العلاقة مع اللغة باعتبارها جمعاً لا يحصى من نصوص التاريخ والمجتمع. ولذلك كان التناصّ عند "كريستيفا" قرين مفاهيم أساسيّة مثل الممارسة الدالّة (Pratique signifiante) والإنتاجيّة (Productivité) والتدلال (Signifiance). وهي المفاهيم التي بنى عليها "رولان بارت" (Barthes) مقاله الشهير "نظريّة النصّ" في موسوعة " أونيفرساليس" سنة 1973.

يتأسّس مفهوم التناصّ عند "كريستيفا" ثمّ عند "بارت" على مفهوم للنصّ باعتباره ممارسة دالّة، أي إنّه "عمليّة أو عمل يُوظّف فيه حوار الذات و"الغير" والسياق الاجتماعيّ معاً دفعة واحدة" (بارت ، 1988)، وباعتباره إنتاجيّة. فليس هو نتاج عمل قام به الكاتب وإنّما هو مسرح للإنتاج يلتقي فيه الكاتب والقارئ(*) من خلال تصريف الدوالّ عند الإنشاء أو عند القراءة تصريفاً يقطع الصلة بأحاديّة الدلالة ويجعل الكلام النصّيّ منبعاً لا ينضب للدلالات الحافّة والمعاني الثواني المشتقّة المتعاضدة لأنّه هدم للغة في خطاباتها السابقة وإعادة توزيع وبناء . ولذلك لا يُتصوّر النصّ إلّا باعتباره تناصّاً : "كلّ نصّ نصّ جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى [...] كلّ نصّ نسيج طارف من شواهد تالدة [...] إنّ التناصّ وهو قوام كلّ نصّ مهما يكن [نوعه] ليس حتماً راجعاً إلى مشكل المصادر أو المؤثّرات" (بارت، 1988). فالتناصّ، وفق هذه الرؤية، ليس مجرّد علاقة بالمصادر الأدبيّة السابقة المؤثّرة في الكاتب بوعي منه أو بدون وعي، ولا مجرّد إحالات وشواهد، وإنّما هو جوهر الكتابة نفسها وقائم في كلّ جزء من النصّ مهما دقّ أو خفي لأنّ النصّ ليس مشروعاً منتهياً أغلقت سياجه الدلاليّ ذات متلفظة محدّدة ووحيدة ، وإنما هو قائم على التدلال أي هو مشروع متجدّد لإنتاج المعنى مع كلّ ذات قارئة تكون فيه القراءة والكتابة متكافئتيْن من حيث القدرة على الإنتاج وتسقط فيه الحدود بين الأجناس والفنون بل بين الأزمنة، "على نحو يجوز معه أن نقرأ على

سبيل المثال "أوديب" " سوفوكل" مطعّمين إيّاه بـ"أوديب" "فرويد"، أو نقرأ "فلوبير" منطلقين من "بروست" (بارت، 1988).

ونجد أيضاً هذه النظرة الموسّعة لمجال العلاقات التناصيّة عند الباحث الأسلوبيّ "ميكائيل ريفاتير". فهو يولي عمل القراءة أهمّيّة قصوى ، ويعطي القارئ مطلق الحرّيّة ويجعل كفاءته وذاكرته مقياساً في الإبانة عن تلك العلاقات. وهي علاقات ممكنة بين النصّ والنصوص السابقة كما هي ممكنة بينه وبين النصوص اللاّحقة .

وقد أثار ذلك كلّه عند الباحثين مشكلة الموضوعيّة. فالتناص بهذا المفهوم يبدو مؤسّساً على ثقافة القارئ وتداعي ذاكرته. ولذلك قد تتفاوت القراءات حدّ التضارب فما تثبته قراءة من روابط للنصّ بغيره من النصوص قد تنكر وجوده قراءة أخرى. فليس التناص، ضمن هذا التصوّر، ظاهرة نصيّة موضوعيّة قائمة في النصّ مستقلّة عن تفطّن القارئ وسابقة لإدراكه (Piégay-Gros, 1996).

وفي مقابل هذه التصوّرات الموسّعة التي لا تكاد تضبط حدوداً واضحة للمجال التناصيّ ، سعى بعض الباحثين إلى تصنيف دقيق لمختلف العلاقات التناصيّة . فقد ميّز "جان ريكاردو" بين التناصّ العامّ (Intertextualité générale) الذي يشمل الروابط بين نصوص لمؤلّفين مختلفين، والتناصّ المنحسر (Intertextualité restreinte) الذي يتعلّق بالروابط بين نصوص المؤلّف(*) الواحد. ونبّه أيضاً إلى علاقات النصّ بذاته . وقد اقترح "دالآنباخ" تسمية هذا الصنف الثالث بالتناصّ الذاتيّ (Autotextualité) محدّداً إيّاه بكونه مضاعفة داخليّة مجالها النصّ نفسه في مستوى بنيته اللفظيّة أو القصصيّة، وتتّخذ أشكالاً عديدة مثل التكرار والتلخيص (Dällenbach, 1976).

أمّا "جيرار جونات" فقد اختار أن يضع التناصّ ويعرّفه ضمن منظومة العلاقات الممكنة بين النصوص . فميّز بين خمسة أصناف من العلاقات:

– التناصّ (Intertextualité) وهو الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر. وأشكاله عديدة، منها الاستشهاد وهو أكثرها جلاء، والاقتراض غير المعلن ويسمّى أحياناً السرقة أو الانتحال، ومنها أيضاً التلميح وهو أكثرها خفاء.

– النصيّة الموازية (Paratextualité)، وهو يتعلّق بالعلاقات بين النصّ ومحيطه النصّيّ المباشر في الكتاب نفسه أو غير المباشر خارج الكتاب. وتتعدّد عناصر هذا الجوار: العناوين والمقدّمات والتصديرات والتنبيهات والهوامش وغيرها من النصوص القصار بقلم الكاتب أو بقلم غيره .

– النصيّة الواصفة أو النصّ على النصّ (Métatextualité)، ويتعلّق بالعلاقات بين النصّ والنصوص التي تتحدّث عنه. فهو مجال العلاقات النقديّة.

– النصيّة اللاّحقة(*) (Hypertextualité)، ويختصّ بالعلاقة القائمة بين نصّ ونصّ آخر أقدم منه عبر المحاكاة أو التحويل.

– النصيّة الجامعة (Architextualité)، ويهتمّ بالعلاقات الأجناسيّة (Genette, 1982).

وهكذا يحصر "جونات" مفهوم التناصّ في الحضور الفعليّ لنصّ في نصّ آخر، مخصّصاً لعلاقات المحاكاة والاشتقاق والتحويل الصنف الرابع. ولكنّ بعض الباحثين آثروا أن يكون مفهوم التناصّ جامعاً لمختلف العلاقات المذكورة في الصنفيْن مع التمييز بين علاقات التلازم الحضوريّ (Relations de co-présence) وعلاقات الاشتقاق (Dérivation) ( 1996 Piégay-Gros,).

ولمّا كانت تلك العلاقات في هذا المستوى أو ذاك متنوّعة تنوّعاً والتجارب التناصّيّة لا تكاد تحصى، يبدو مستحيلاً حصر وظائفها ودلالاتها في عدد محدود. فدلالة الممارسة التناصّيّة كالمحاكاة مثلاً تختلف باختلاف العصور والثقافات، كما أنّه من الضروريّ التمييز بين انفتاح النصّ على نصوص سابقة في جزء منه وانفتاحه في مستوى بنيته كلّها، والتمييز بين استدعاء الماضي على لسان الشخصيّة(*) القصصيّة والاستدعاء الذي يقوم به الراوي(*) أو الكاتب. فللحدث التناصّي سواء أكان صريحاً ظاهراً أم خفيّاً مخاتلاً دلالات ووظائف تتّصل بموقعه في بنية النصّ. ولكنّ تواتر الظاهرة التناصّيّة في تجربة مؤلّف أو تيّار أدبيّ قد يتيح دلالات أخرى تتّصل بتصوّر للكتابة ووظائفها في وضعيّة اجتماعيّة وثقافيّة محدّدة.

وإذا كان التناص من قضايا الإنشائيّة(*) العامة فإنّه قد يطرح على السرديات(*) من الإشكاليات ما لا يُطرح على فروع الإنشائية الأخرى. ومن ذلك إشكالية تولّد أجناس أو أشكال سردية من أجناس سردية شفوية أو كتابية وخطابات أدبية وغير أدبية. ومن ذلك أيضاً إشكالية السرد(*) بطريقة أخرى لعوالم قصصية مروية في نصوص سابقة، وذلك في النصوص السردية التي تستعيد عبر الاستشهاد أو التضمين أو التحويل قصصاً معروفة في الشفوي أو المكتوب. وتطرح بناء على ذلك إشكالية الانسجام(*) في مستوى الحبكة(*) ومستوى الخطاب القصصي(*)، فللأحداث القديمة منطق غير المنطق الذي يقوم عليه المروي الجديد وللرواة في النصوص المستدعاة طرائق في التلفظ والسرد والتبئير(*) تجعلهم في نزاع مع الراوي الأوّلي(*) المهيمن على النص اللاحق(*) الذي استوعب قصصهم. وقد تثير علاقة النص اللاحق بنصوصه السابقة وجوهاً من تنازع المؤلف

والراوي على السلطة السردية قد لا تثار في النصوص التي تقوم على الصوت الواحد أو التماهي بين المنزلتين.

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ تنكّر هزليّ، تضمين انعكاسيّ، تعدّد صوتيّ، حواريّة، خطاب على الخطاب، محاكاة، معارضة، نصّ ، نص جامع، نصّ حافّ، نصّ سابق، نصّ ظاهر، نصّ لاحق، نصّ مصاحب، نص مواز ، نصيّة لاحقة.

ن . ب

## تنافر تلفّظي

*Discordance énonciative/Enunciative Discordance*

التنافر التلفّظيّ (Maingueneau,1986/1990) معيار مستخدم للتمييز بين صوت(*) الراوي(*) وصوت الشخصيّة(*) في الأقوال المنقولة في الخطاب غير المباشر الحرّ(*). ففي هذا الضرب من الخطاب يعسر التمييز بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول أي بين كلام الراوي وكلام الشخصيّة. إلّا أنّ التنافر التلفّظي، في صورة وجوده، يمنع المرويّ له(*) من إلحاق كلّ الخطاب بعون تلفّظي واحد.

ويتجلّى التنافر التلفّظي عند ورود ألفاظ و/أو تراكيب لا تنتمي إلى سجلّ الراوي (نفسه). ومن أمثلته استعمال لفظة عاميّة في سياق فصيح وإدراجها بين مزدوجتين تأكيداً لنسبتها إلى الشخصيّة واستبعاداً لانتمائها إلى الراوي. وهو ما يتبيّن من هذا المثال: "فالدولة اللبنانيّة لا وجود لها إلّا بالاسم. ومن الطبيعيّ في هذه الحال أن "تقبض" كلّ الصحف من السفارات" (هشام القروي، أعمدة الجنون السبعة).

ويبدو أنّ التنافر التلفّظيّ، خلافاً لما ذهب إليه "مانغنو"، ليس مقصوراً على الخطاب غير المباشر الحرّ. فقد يتوافر في السرد بضمير المتكلّم. فيمكّن من تمييز خطاب الشخصيّة الراوية من خطابها فاعلة. ومن أمثلته استعمال الراوي الشيخ ميخائيل (إدوار الخرّاط، ترابها زعفران) عبارة تحيل إليه طفلاً أي شخصيّة مشاركة في الأحداث المتذكّرة. وذلك في قوله: "في الصبح أعطاني أبي عيديّتي، أنا وحدي، حتّة بخمسة، فضّيّة جديدة عليها طغراء باسم السلطان حسين".

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ راوٍ، شخصيّة، خطاب غير مباشر حرّ.

م. ن. ع

## تنافر خطابيّ

*Dissonance discursive/Discursive Discord*

يجري هذا المصطلح السرديّ الذي استعارته "دوريت كُونْ" (Dorrit Cohn, 1981) من "فرانز ستانزل" (Franz Stanzel) في مجال نقل الراوي(*) الأحوال النفسيّة والذهنيّة للشخصيّة(*) القصصيّة.

وهو، عندها، ظاهرة سرديّة تخصّ العلاقة التي تصل الراوي بالشخصيّة في مقام سرديّ(*) يهيمن عليه الراوي. وذلك خلافاً للتآلف الخطابيّ الذي تكون فيه الغلبة للشخصيّة.

ويمكن أن نستدلّ على التنافر بالشاهد التالي: "كانت [خديجة] راضية بهذه الحياة باسمة لها على شيء من حزن كان يستقرّ في قلبها ويتغلغل في ضميرها، ولا يبين عنه لسانها حين ينطق ولا وجهها حين يأخذ ما يأخذ من الأشكال. كانت تفكّر من غير شكّ في بؤس أبويها وإخوتها الصغار، ولكنّها لم تكن تعبّر عن هذه الخواطر الكئيبة بلفظ أو بخطّ أو بحركة إنّما كانت تخفي حزنها كما يخفي البخيل كنزه. وربّما نمّت بهذا الحزن نغمة ضئيلة مرّة، تغمر هذا الصوت الممتلئ العذب فتترك في السامعين أثراً غريباً، وربّما نمّت بهذا الحزن سحابة خفيفة رقيقة تمرّ بهذا الوجه المشرق الجميل" (طه حسين، المعذّبون في الأرض).

يتضمّن هذا الشاهد سرداً ينجزه الراوي يخصّ به مشاعر خديجة الدقيقة وطبائع أحاسيسها وتلاوينها. وقد بلغ الراوي درجة من الإتقان بحيث اهتمّ بأدقّ حركات خديجة الخارجيّة وارتباطها بعالمها النفسيّ. ثمّ إنّ الراوي كان حاضراً حضوراً يتجسّم في قدرته على تحليل نفسيّة خديجة تحليل المختصّ في النفس البشريّة من نحو حديثه عن محافظة الشخصيّة على سرّها محافظة البخيل على كنزه.

يتحصّل من هذا أنّ صوت الراوي، وهو يعلو في تحليل نفسيّة خديجة، مهيمن على الشخصيّة. وهذا الوضع السرديّ الخاصّ بالتنافر الخطابيّ شبيه، حسب "كُونْ" (Dorrit Cohn, 1981) ، بما يسمّيه "جونات" (Genette, 1972) تبئيراً(*) صفراً (أو انعدام التبئير) أو بما يسمّيه "بويون" (Pouillon) و"تودوروف" رؤية من الخلف .

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ خطاب، تبئير، شخصيّة، راوٍ، مقام سرديّ.

م.م.خ

## تناوب
*Alternance/Alternance*

ورد مصطلح "تناوب" عند "تودوروف" (Todorov, 1966) في سياق دراسة زمن القصّة(•) بناء على التمييز النظري بين زمن الحكاية(•) وزمن الخطاب(•). وقد ميّز في زمن القصّة بين مظهرين يتعلّق أوّلهما بتنظيم الوقائع داخل الحكاية الواحدة، وثانيهما بأشكال ترابط الحكايات داخل القصص التي تنطوي على أكثر من حكاية. وقد أحصى "تودوروف" ثلاثة أنماط من الترابط هي التسلسل(•) (Enchaînement) والتضمين(•) (Enchâssement) والتناوب. ويتمثّل التناوب في رواية حكايتين في الآن نفسه. وذلك بقطع الواحدة والانتقال إلى الأخرى التي تقطع بدورها لمزاولة الأولى وهكذا دواليك. وهذا النمط من الترابط بين الحكايات تختصّ به الأجناس الأدبيّة التي فقدت كلّ صلة بالتقاليد الشفويّة.

واستخدم "جيرار جونات" (Genette, 1972) مصطلح "تناوب" في مبحث التواتر عند تحليله شكل تركيب السرد في رواية(•) "بحثاً عن الزمن الضّائع" لـ"مارسيل بروست". وقد تبيّن أنّ الإيقاع الأساسيّ في هذه الرواية لا يقوم على التناوب بين المجمل(•) والمشهد(•) مثلما هو الشأن في الرواية الكلاسيكيّة، وإنّما يقوم على تناوب القصّ الإفرادي(•) والقصّ التأليفي(•).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ زمن القصّة، تضمين، قصّة في قصّة، تسلسل.

ف. ن.

## تناوب الأصوات
*Transvocalization/Transvocalisation*

يدخل تناوب الأصوات في باب الصوت(•) السرديّ الناهض بفعل السرد(•). وهو يعني أن يتناقل هذا الفعل رواة(•) مختلفون يروون حكاية(•) واحدة أو حكايات مختلفة. وهذا التناوب الصوتيّ يعني إذاً تغيّراً في الأصوات الراوية الحكايةَ نفسَها أو حكايات متباينةً. ولهذا التغيّر علامات تُسَمَّى واصلات تناوب الأصوات (Relais transvocaliques) من نحو معلنات القول: "قال" و"حدّث" و"ذكر" أو الإعلان عن انتهاء حكاية أو الإعلان عن قسم من الحكاية جديد يرويه راوٍ من الرواة. وقد تتعتّم الحدودُ أحياناً بين صوت وآخر في النصّ السرديّ(•) نفسه (Gourdeau، 1993).

ولتناوب الأصوات أمثلة كثيرة في قديم القصص عند العرب وحديثه. من ذلك تعدّد الأسانيد في الأخبار الذي هو تعدّد للرواة يتناوبون على رواية الخبر الواحد سعياً إلى الإيهام بصدقيّة هذا الخبر الذي يروونه. وعلى الرغم من تعدّد الأصوات الراوية فإنّ الخبر المرويّ كثيراً ما يكون واحداً. ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في رواية أحد أخبار قيس بن الملوّح: "أخبرني الحسن بن عليّ قال حدّثني هارون بن محمّد بن عبد الملك قال حدّثني عبد الرحمن بن إبراهيم عن هشام بن محمّد بن موسى المكّيّ عن محمّد بن سعيد المخزومي عن أبي الهيثم العقيلي قال: لمّا شُهِرَ أمرُ المجنون وليلى وتناشد الناس شعرهُ فيها، خطبها"... (الأصفهاني، الأغاني).

لكن قد يختلف الرواة الذين يتناوبون على رواية الحكاية الواحدة، فيكون المرويّ في كلّ رواية مختلفاً إن قليلاً وإن كثيراً عن سائر المرويّات في روايات أخرى كما في العديد من الأخبار التاريخيّة ذات النزعة القصصيّة. ومن مثل ذلك رواية خبر موت النبيّ موسى في كتاب "تاريخ الأمم والملوك":

- "حدّث ابن حميد، قال حدّثنا سلمة عن ابن إسحاق قال: «كان صفيّ الله قد كره الموت ...»

- قال وهب: فذكر لي أنّه كان من أمر وفاته أنّ صفيّ الله خرج يوماً من عريشه ذلك لبعض حاجته...»

- حدّثنا أبو كريب قال: حدّثنا مصعب بن المقدام عن حمّاد بن سلمة عن عمّار مولى بني هاشم، عن أبي هريرة قال قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: «إنّ ملَك الموت كان يأتي الناس عياناً حتّى أتى موسى لطمه ففقأ عينه...» (الطبري، تاريخ الأمم)".

وممّا يدخل في باب تعدّد الرواة وتعدّد الحكايات ما يتّصل بأخبار الشعراء في كتاب "الأغاني" الذي نجد فيه تناوباً للأصوات الراوية على أخبار هذا الشاعر أو ذاك.

ولا يكون التداول على السرد، دائماً، تداولاً خطيّاً أي وفق النسق راوٍ (أ) فراوٍ (ب) فراوٍ (ت) بل قد يتمّ في النصّ نفسه وفق النسق راوٍ (أ) فراوٍ (ب) فراوٍ (أ) فراوٍ (ت) الخ... من ذلك تناوب الأصوات في رواية "جبرا إبراهيم جبرا" "البحث عن وليد مسعود". فالأصوات الراوية من قبيل وليد مسعود وإبراهيم الحاج نوفل وجواد حسني ومريم الصفّار تتداول على سرد حكاية الشخصيّة المركزيّة تداولاً يقتضي الانتقال من راوٍ إلى آخر، لكن قد ترجع الرواية إلى راوٍ سبق أن سَرَدَ جانباً من حياة الشخصيّة المذكورة مثل جواد حسني ووليد مسعود.

► المواد ذات الصلة. ـ حكاية، راوٍ، سرد، صوت، نصّ سرديّ.

م. م. خ.

## تناوب تبئيريّ *Transfocalisation/ Transfocalization*

يتعلّق هذا المصطلح بالتغيير الذي يطرأ على المراكز أو البؤر التي تُدرك منها الأشياء والشخصيات(*) كما يتعلّق أيضاً بالتغيّر الطارئ على نمط التبئير(*) نفسه (Gourdeau, 1993) كالانتقال من التبئير الصفريّ إلى التبئير الخارجيّ أو إلى التبئير الداخليّ وغير ذلك من أشكال التغيير الحاصلة بين ضروب التبئير في النصّ السرديّ(*) الواحد.

ولئن خصّصت "غوردو" مصطلحاً واحداً لأداء معنى التغيير الذي يطرأ على التبئير هو مصطلح التناوب التبئيريّ فإنّ "جونات" (Genette, 1972) ميّز بين نوعين من التبئير: التبئير المتغيّر والتبئير المتعدّد.

ونجد النوع الأوّل في رواية(*) "مدام بوفاري". ويكون تارة منطلقاً من شخصيّة «إيمّا» وتارة أخرى يصدر عن شخصيّة «شارل» ثمّ يعود عمل التبئير إلى «إيمّا»، ثمّ إلى «شارل». وعلى هذا النحو تتداول الشخصيّتان مركز التبئير. أمّا النوع الثاني أي التبئير المتعدّد فقوامه أنّ الحدث نفسه ينظر إليه من مراكز إدراك مختلفة أي من شخصيّات شتّى كما هو الأمر بالنسبة إلى مقتل «خليل جابر» (إلياس خوري، الوجوه البيضاء) الذي تقدّمه كلّ شخصيّة من زاوية نظرها.

وترى "غوردو" (Gourdeau, 1993) أنّ كلّ تغيّر في الصوت السرديّ ينتج عنه بالضرورة تغيّر في مركز النظر والإدراك. إلّا أنّ هذا الرأي يحتاج إلى تنسيب. فقد يتغيّر مركز الإدراك ولا يتغيّر الصوت السرديّ كما في الخطاب غير المباشر الحرّ(*) يكون فيه المتكلّم هو الراوي(*) والمبئّر(*) هو الشخصيّة.

► المواد ذات الصلة. ـ تبئير، راوٍ، شخصيّة، عمل التبئير.

م. م. خ.

## تـنكّر هزليّ

*Travestissement burlesque/Ludicrous disguising*

التنكّر الهزليّ نصّ لاحق(*) (Genette, 1982). وهو وجهٌ من وجوه المعارضة(*) لأنّه يحوّر نصّاً سابقاً(*) من أسلوبه الأصل إلى أسلوب آخر وضيع من دون أن يمسّ بالموضوع. إلّا أنّ سمة اللحوق في التنكّر الهزليّ ليست محلّ إجماع من الدارسين. فثمّة من يرى أنّ التنكّر الهزليّ لا يحصل وجوباً بنسخ نصّ سابق بل يكفيه أن يعالج موضوعاً نبيلاً في أسلوب وضيع (Genette, 1982). ومثال ذلك رواية "سداسيّة الأيّام الستّة أو الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" (إميل حبيبي، 1989). فموضوع اغتصاب الأرض نبيل. لكنّ الراوي يتفّهه. وبهذا يمنح التنكّر المتلقّي لذّة هزليّة إضافيّة.

والتنكّر الهزليّ يحقّر عمداً ما هو نبيلٌ أصلاً. ويجعل همّه تشويه ما هو جميل. وهو، إذ يعلن عن نفسه، يهمّ المؤلَّف برمّته. من ذلك كتاب "هوميروس المتنكّر هزليّاً" (*Homère travesti*) لـ"ماريفو" (Marivaux). وهو الإنجاز الأكمل للتنكّر الهزليّ باعتباره قد أعاد كتابة أناشيد "الإلياذة" الأربع والعشرين في اثنيْ عشرَ كتاباً (Genette, 1982).

وقد وُلد التنكّر الهزليّ في العصر الإغريقيّ القديم التالي لـ"هوميروس" ولقي حظوة بعدئذ مرّتيْن، مرّة في القرن السابع عشر عندما غدا أخا المعارضة ومنافسَها، وأخرى في عصرنا الحاضر.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ محاكاة ساخرة، معارضة، نصّ لاحق، نصّ سابق.

أ.س.

## تواتر

*Fréquence/Frequency*

تقوم دراسة الخطاب على مباحث ثلاثة هي الزمن(*) والصيغة(*) والصوت(*) (Genette, 1972). ويندرج التواتر في مبحث الزمن. وموضوعه العلاقة بين نسب تكرار الحدث(*) في الحكاية(*) ونسب تكراره في الخطاب. وقد أحصى "جونات" حالات سرديّة ثلاثاً أولاها القصّ الإفراديّ(*) وهو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية مرّة. وثانيتها القصّ التكراريّ(*) وهو أن يُروى أكثر من مرّة في الخطاب ما حدث مرّة في الحكاية وثالثتها القصّ التأليفيّ(*). وهو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية مرّات.

► الموادّ ذات الصلة. ـ قصّ إفراديّ، قصّ تكراريّ، قصّ تأليفيّ.

ع.ع

## توافق راجع تآلف خطابيّ *(Consonance discursive/Discursive Consonance)*

## توافق حكائيّ *Isodiégétique/Isodiegetic*

استعمل "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في نطاق دراسته المستويات السرديّة(•) ضمن قسم الصوت(•) السرديّ. وقوام ذلك أن يتوافق الارتداد(•) أو الاستباق(•) وأصل الحكاية(•) المرويّة من جهة المضمون الحكائيّ أي أن يكون استحضار الماضي أو استشراف المستقبل من قبل الراوي(•) داخلاً في عالم الحكاية(•) الأصليّة لا خارجاً عنها إلى غيرها. كأن يتحدّث راوٍ يروي قصّة حبّ بين شخصيّتين(•) في أصل الحكاية المتحوّلة أحداثها. فيقطع سير الأحداث ليسلّط بعض الأضواء على هذه العلاقة برجوعه إلى ماضيهما أو استشراف مستقبل هذه العلاقة. وهو ما يظهر في هذا المثال: "تلقي [روضة] ملاءتها فوق السرير، يبدو ثوبها المنزليّ القصير يكشف عن طلائع فخذين مرمريّين، قويّين، لم يترهّلا، تتحرّك حتى تفسح له [عاطف] مكاناً، عندما ألقمته شفتها السفلى بدأ قلبه يثب. ماذا جرى؟ (أ) في المرّات السابقة مع الأخريات لم يتأخّر حتّى هذه اللحظة، مغامرة عابرة، ليس من صفاتها الاستمرار [...]؟ كان يتهوّر ويعرّض سمعته للخطر تحت القبو مقابل ضمّة أو قبلة (ب) لا ينقصه الآن إلّا أن يبدأ" (جمال الغيطاني، وقائع حارة الزعفراني).

في هذا المثال حكاية علاقة جنسيّة بين عاطف العاجز جنسيّاً وصاحبته روضة كما جاء في المقطع (أ). ويخرج الراوي في مقطع (ب) عن سير الحكاية دون أن يخرج عن أصلها ليذكّر بعلاقة عاطف الجنسيّة بالنساء الأخريات. فالارتداد ههنا متوافق مع أصل الحكاية الخاصّة بعلاقة عاطف الجنسية مع النساء. وفي المقطعين (أ) و(ب) لم يخرج الراوي عن المستوى السرديّ نفسه الذي يحكي فيه الحكاية الأصلية وما يرتبط به من ارتداد.

► الموادّ ذات الصلة. ـ مستويات سرديّة، صوت، ارتداد، استباق، راوٍ، حكاية، شخصيّة.

م.م.خ

## توافق زمنيّ

*Isochronie/Isochrony*

استُعمل هذا المصطلح في نطاق مقارنة زمن الخطاب(*) أو القصّة(*) بزمن الحكاية(*) إن من جهة نظام التتابع وإن من جهة الاستغراق الزمنيّ لوقوع الحدث(*). ويكون التوافق الزمنيّ بالتطابق الكامل بين نظام الأحداث في الحكاية ونظامها في الخطاب أو بين مدّتها في الحكاية ومدّتها في الخطاب. ويرى "جونات" (Genette, 1972) أنّ هذا التوافق افتراضيّ أكثر ممّا هو واقع نصّي. فحتّى الحوار(*) الذي يتشكّل به المشهد(*) والذي فيه يتساوى زمنا الحكاية والخطاب لا يمكن أن يتوافر فيه هذا التوافق إلّا تجوّزاً. فيمكن أن يقال القول نفسه. ولكن قد يستغرق عرضه مرّات أوقاتاً مختلفة. ثم إنّ قراءات الأقوال تتفاوت زمنيّتها من قارئ(*) إلى آخر.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، قصّة، سرد، حوار، مشهد.

م. م. خ

## توجيه حجاجيّ

*Orientation argumentative/Argumentative Orientation*

التوجيه الحجاجيّ مصطلح تداوليّ(*) مستخدم في تحليل مقوّمات الخطاب القصصيّ(*) التخييليّ وخاصّة الحوار(*) والوصف(*). وهو وليد تصوّر يرى أنّ اللغة هي أحد المواطن المميّزة التي يتبلور فيها الحجاج. فمعنى كلّ ملفوظ يحوي جزءاً تكوينيّاً هو شكل من التأثير يسمّى قوّة حجاجيّة. فأن يدلّ الملفوظ هو أن يوجّه (Anscombre et Ducrot, 1988). فالملفوظ "فلان قليل الذكاء" يوجّه إلى نتيجة من قبيل "فلان ليس ذكيّاً" أو "فلان غبيّ" أو "فلان بليد الذهن".

فالملفوظ المعطى يمثّل، من خلال بنيته اللغويّة نفسها، حجّة تؤدّي إلى القبول بملفوظ آخر مصرّح به أو مضمر(*). وهو ما يعني أنّ التوجيه الحجاجيّ يقع في الحيّز الفاصل بين الحجّة والنتيجة التي تقود إليها. إلّا أنّ تضمّن الملفوظ توجيهاً حجاجيّاً لا يعني أنّ المرسل إليه يتفطّن دوماً إلى النتيجة الغائبة التي يوجّه نحوها الملفوظ مثلما يتبيّن من هذا التبادل(*) بين رئيس العملة الفرنسيّ والمكّي:

"- اذهب إلى الدرجة الثالثة فهذه الأولى.

انتبه [المكّي] إلى أنّ جميع رفاقه توجّهوا إلى عربة الدرجة الثالثة، لكنّه غاظه أن يرجع على عقبه وشاء أن يظهر اطّلاعه على التراتيب فأجاب:

- أدفع الفرق وأبقى.
- أهكذا؟ إذن أنت غنيّ؟
- لست غنيّاً ولكنّي أملك قيمة الفرق." (البشير خريّف، الدقلة في عراجينها)

يوجّه تدخّل(*) المكّي الأول نحو نتيجة من قبيل "أنا عارف بالتراتيب مطّلع عليها". ولكنّ رئيس العملة لم يتفطّن إلى النتيجة الضمنيّة. وهو ما يبرّر، في الظاهر على الأقلّ، ردّه "أهكذا؟ إذن أنت غنيّ؟" وبما أنّ هذا التبادل مندرج في حوار أوسع طرفاه الراوي(*) والمرويّ له(*) فهو يوجّه إلى نتائج من قبيل: الفرنسيّ غبيّ أو متغطرس أو جاهل بالتراتيب أو يحتقر التونسيّين أو بإمكان التونسيّ أن يُفحِم الفرنسيّ المستعمر بفضل المعرفة. وبذلك قد يمكن القول إنّ الراوي لا يُشهِد المرويّ له على خلاف بين تونسيّ مرؤوس وفرنسيّ رئيس فقط وإنّما يدعوه إلى الإعجاب بموقف التونسيّ وربّما إلى الاقتداء به في مواجهة كلّ متعجرف.

ومسألة التوجيه التقويمي (الحجاجيّ) ملازمة أيضاً لكلّ وصف إذ الوصف حجّة تقود إلى استنتاج (Adam, 1992). ويردّ التوجيه التقويميّ للملفوظ الوصفيّ إلى المعجم المستخدم في تعيين خاصيّات الموصوف. فقد يكون مشحوناً قيميّاً. فيقتضي حكماً معياريّاً أخلاقيّاً أو جماليّاً. فيكشف بالتالي ذاتيّة الواصف وموقفه (نفسه).

إلّا أنّ انطواء نتيجة الوصف الضمنيّة على حكم ليس دوماً رهين معجم قيميّ مثلما يتجلّى في هذا الوصف الذي يوجّه نحو نتيجة من قبيل "هذا الرجل قبيح المنظر": "هو [عم كامل] كتلة بشريّة جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقيه كقربتين، وتتدلّى خلفه عجيزة كالقبّة، مركزها على الكرسيّ ومحيطها في الهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكوّر ثدياه، ولا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدّم، أخفى انتفاخه معالم قسماته. فلا تكاد تُرى في صفحته سمات أو خطوط، ولا أنف له ولا عينان، وقمّة ذلك كلّه رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرّة" (نجيب محفوظ، زقاق المدقّ). ويمكن أن يتمّ التوجيه الحجاجيّ في الوصف أيضاً بمعجم ذاتيّ تقويميّ غير قيميّ ودون أن تتضمّن النتيجة أيّ حكم قيمة. فقولنا "هذه دار صغيرة واطئة داكنة" يوجّه إلى نتيجة مثل "أهل هذه الدار فقراء".

إنّ التوجيه الحجاجيّ يكشف جانب الإكراه في استخدام اللغة وفهمها. ويمكّن من بلوغ مقاصد دون الجهر بها. ويساهم في نجاعة التواصل ورسم ضوابط تجنّب التأويل العشوائيّ.

◄ المواد ذات الصلة. ـ تداوليّة، حوار، وصف، مضمر.

م. ن. ع

## تيّار الوعي

***Courant de conscience/Stream of Consciousness***

مصطلح تيّار الوعي مصطلح صاغه عالم النفس "وليام جيمس" (Gerald Prince, 2003). أمّا المفهوم فيخصّ تقنيّة أدبيّة روائيّة ظهرت في القرن العشرين على أيدي "فرجينيا وولف" و"جيمس جويس" و"وليام فولكنر". وهي تقنية تمكّن المرويّ له(•) من الاطّلاع المباشر على الأفكار الحميمة التي تعتمل داخل شخصيّة(•) من شخصيات نصّ تخييليّ أو أكثر. وهذه الأفكار القريبة من اللاشعور تعبّر عنها الشخصيّة بصفة سابقة لكلّ تنظيم منطقيّ أي في حالتها الناشئة بواسطة جمل مباشرة ومختزلة إلى الحدّ الأدنى التركيبيّ بحيث توفّر الإحساس بأنّها كلّ ما يرد على الخاطر (Edouard Dujardin, 1931).

وفي هذه التقنية تنتفي وساطة الراوي(•) وتعاليقه. ويتركّز السرد على الحياة النفسيّة للشخصيّة. ويغيب التنظيم المنطقيّ للأفكار. ويفسح المجال للتداعي الحرّ والتكرار والحلم والارتداد(•) والاستباق(•). وتمحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة وبين الداخل والخارج أي بين الأفكار المتدفّقة وبين ما يحدث للشخصيّة وحولها. فتنتفي الحبكة(•). وتعوّض بانسياب الذكريات والمشاريع والمدركات. ويغيب التسلسل الزمنيّ للأحداث. بل إنّ الزمن الواقعيّ يفقد أهمّيته. وتحلّ محلّه ديمومة نفسيّة أو "زمنيّة معيشة" (Michel Raimond, 1988).

وهذه الخصائص تقيم علاقة وثيقة بين تيّار الوعي والمونولوغ(•) الداخليّ (Dujardin, 1931) أو المونولوغ المستقلّ(•) (Cohn, 1981). فتيّار الوعي يمكن أن يكتب في شكل مونولوغ أو في الخطاب غير المباشر الحرّ(•) مثلما هي الحال بالنسبة إلى رواية "السيدة دالّوواي" (Mrs Dalloway) لـ"فرجينيا وولف" (Michel Raimond, 1988).

إنّ تقنيّة تيّار الوعي تتيح الغوص في أغوار النفس البشريّة. وتكشف تعقّد الحياة وظلمتها وضياع الفرد وفقدانه اليقين وحيرة الروائيّ الذي ما عاد بإمكانه أن يؤدّي دور الروائيّ الواقعيّ، دور المعلّم الممتلك الحقيقة والمحكم سيطرته على العالم من حوله. ورغم قدم هذه التقنية النسبيّ فإنّها لا تزال تعدّ من علامات الحداثة في القصّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مرويّ له، شخصيّة، راوٍ، حبكة، مونولوغ، مونولوغ مستقلّ، خطاب غير مباشر حرّ.

م. ن. ع

# ثاء

**ثغرة** راجع **إضمار** *(Ellipse/Ellipsis)*

**ثغرة زمنيّة** راجع **إضمار** *(Ellipse/Ellipsis)*

# جيم

## جامع النصّ راجع نصّ جامع
*(Architexte/Architext)*

## جزاء راجع تصديق
*(Sanction/Sanction)*

## جملة سرديّة جملة قصصيّة
*(Proposition narrative/Narrative Clause)*

## جملة قصصيّة
***Proposition narrative/Narrative Clause***

الجملة القصصيّة من مصطلحات تودوروف 1969(Todorov,). وقد استخدمها في دراسة الحكاية(*) في النصّ السرديّ(*). والجملة القصصيّة، في نظره، هي الوحدة القصصيّة الدنيا التي تتآلف مع جمل أخرى فيتكوّن مقطع سرديّ(*). وهذا يتآلف، بدوره، مع مقطع أو أكثر في النصّ. وتوافق الجملة عملاً(*) "لا يمكن تجزئته" مثل "سرق أحمد مالاً" و"قتل الملك حفيده" أو ملفوظاً يقدّم إحدى الشخصيّات من قبيل "كانت في عزّ ازدهارها، نحيلة الوجه، رقيقة الجسم، في عينيها دائماً نظرة مطاردة، متوسّلة وتوشك أن تكون مقهورة، ولكنّها جذّابة، نسويّة جدّاً" (إدوار الخرّاط، ترابها زعفران). وتسمّى الجملتان الأوليان فعليّتين وتسمّى الجملة الثالثة وصفيّة. وليس للجملة حيّز نصّي ثابت فقد تتقلّص فتكون دون الجملة النحويّة. ففي الجملة "ملك فرنسا

يسافر' جملتان هما 'فلان ملك فرنسا' و'فلان يسافر'. وقد تمتدّ على فقرات فيمكن إعادة كتابتها بوصفها مقطعاً تامّاً أو مقاطع تامّة.

ويميّز 'تودوروف' في الجملة مستويين. أوّلهما المستوى التركيبيّ. وفيه تُفكّك الجمل إلى مسند وعون(*) (فاعل و،اختياريّاً، مفعول به). وثانيهما المستوى الدلاليّ. وفيه تفكّك هذه الجمل نفسها إلى أسماء أعلام وأسماء ونعوت وأفعال. فقولنا: 'س يعاقب ع' و'س' أساء إلى 'ع' جملتان تركيبيّتان تصبحان في المستوى الدلاليّ مثلاً: 'سعيد مهران يقضّ مضجع علّيش سدرة' و'كريم الناصريّ خان مبادئه'.

وتقيم الجمل في ما بينها أنماط علاقات كثيرة تنتمي إلى ثلاثة أنظمة هي النظام المنطقيّ والنظام الزمانيّ والنظام المكانيّ. والعلاقة الزمنيّة هي علاقة قائمة على مجرّد التعاقب في الزمان. والعلاقة المكانيّة الأساسيّة هي علاقة التوازي. وهي مهيمنة في الشعر وقد نجدها في القصّة(*). ومن العبارات الدالّة عليها في 'كليلة ودمنة': 'مثله مثل...'. وهي عبارة تدلّ على أنّ حكاية رُويت وأنّ أخرى موازية لها ستُروى على الفور. أمّا العلاقة المنطقيّة فغالباً ما تكون علاقة استتباع يرتبط فيها السبب بالنتيجة. ويرى 'تودوروف' أنّ هذه العلاقة تتضمّن ضرورة علاقتين إجباريّتين حاضرتين دوماً هما الرغبة والتغيير أو التحويل. فالرغبة تولّد محاولة تغيير وضع من الأوضاع محاولة قد تنجح وقد تخيب. فعمر الحمزاوي بطل 'الشحاذ' لنجيب محفوظ أراد تحقيق وجوده (الرغبة) فعاش مغامرات عديدة (تغيير) ونجح ظرفيّاً في تحقيق تلك الرغبة. أمّا سعيد مهران بطل 'اللصّ والكلاب' للروائيّ نفسه فكان همّه الانتقام من علّيش سدرة (الرغبة). فكرّر محاولات قتله دون نجاح (تغيير لم يحقّق الرغبة).

والجملة، إلى ذلك، تجريد استخدمه تودوروف في وصف(*) مجرى الأحداث في قصّة مّا. فاعتبر المقطع التامّ جماع خمس جمل أساسيّة هي وضع قارّ (ج1) تدخل عليه قوّة مّا اضطراباً (ج2) فتكون النتيجة حالة اختلال توازن (ج3) فتتدخّل قوّة موجّهة في الاتجاه المعاكس (ج4) فيعاد التوازن (ج5). وهو توازن يشبه الأوّل ولكنّه لا يطابقه.

وقد أشار 'تودوروف' إلى أنّ الجمل قد تتعدّد. ولكنّ تعدّدها لا يعني أنّ المتلقّي حيال مقطعين أو أكثر. فثمّة جمل لا تدخل في الترسيمة الأساسيّة النظريّة وحذفها لا ينجم عنه إخلال بالرابط السببيّ الذي يجمع بين الأحداث. وهذه الجمل هي ما يسمّيه بالجمل الوصفيّة أي جمل وصف الشخصيّات والأمكنة والأزمنة.

◄ المواد ذات الصلة. ـ حكاية، مقطع سرديّ، قصّة، خطاب قصصيّ.

م. ن. ع

## جنس أدبيّ *Genre littéraire/Literary Genre*

تحيل لفظة "Genre" في أصولها اللاتينيّة على معنيي الأصل (Genus) والولادة (Generis) (Yves Stalloni, 2000). أمّا في اللغة العربيّة فالجنس هو "الضرب من كلّ شيء" (ابن منظور، لسان العرب). وهو "اسم دالّ على كثرة مختلفين بالأنواع" (أبو الحسن الجرجاني، التعريفات).

تلتقي هذه التعريفات اللغويّة في الدلالة على التشابه والاشتراك بين مجموعة من العناصر المتآلفة المتفرّعة عن أنموذج أصليّ واحد.

أمّا اصطلاحاً فـ"الجنس الأدبيّ" في أكثر تعريفاته شيوعاً "هو مقولة تسمح بالجمع بين عدد معيّن من النصوص حسب معايير مختلفة وترسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها" (A.Kibédi-Varga, 1987).

فمفهوم الجنس الأدبي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنشاط نظريّ تحليليّ عماده تبويب النصوص الفرديّة وتجميعها في أجناس محدّدة بناء على السمات المميّزة لها وانطلاقاً من مصادرة أوليّة تقرّ بأنّ الأدب ليس ركاماً من النصوص المفردة بل مجموع ما بينها من علاقات. فليس بالإمكان أن نتصوّر نصّاً(*) أدبيّاً ما خارج أفق أجناسيّ يحيط به ويقدّم له مجموعة من الأعراف والتقاليد الأدبيّة قد يتقيّد بها إن كثيراً وإن قليلاً ولكنّه لا بدّ في كلتا الحالتين أن يعقد معها صلة ما. فلم يوجد أدب قطّ دون أجناس (Todorov, 1987).

ويعدّ تصوّر الأجناس الأدبيّة عند "أفلاطون" ومن بعده "أرسطو" أقدم المحاولات التصنيفيّة وأكثرها تأثيراً في الدراسات اللاّحقة بهما. ففي "الجمهوريّة" تناول "أفلاطون" الشعر اليونانيّ بالدرس فصنّفه إلى ضروب ثلاثة هي السرديّ الخالص، والمحاكاة(*) أو العرض، والمشترك. وقام هذا التصنيف على مقياس "طرائق التلفّظ" (Modalités d'énonciation). فربط السرديّ الخالص بقصائد التمجيد التي يؤدّيها الشاعر بنفسه، وخصّ المحاكاة أو العرض بالكوميديا أو التراجيديا اللتين تؤدّيان بأصوات الشخصيّات، وحدّد المشترك بالملحمة(*) لتداخل صوت الشاعر فيها مع أقوال الشخصيات(*).

أمّا "أرسطو" فاعتبر في كتابه "فنّ الشعر" أنّ الشعر هو محاكاة الفعل الإنسانيّ حقيقيّاً كان أو تخييليّاً. ولئن أخرج مفهوم المحاكاة من مجرّد تمثيل الواقع والطبيعة وتكرارهما في الشعر جاعلاً المحاكاة ضرباً من الخلق والإبداع، فإنّه أقصى من الشعر

ما لم يكن محاكاة لا سيّما الشعر الغنائيّ والتمثيل غير الشعريّ. وقد تجاوز "أرسطو" في تصنيف الشعر مقياس "طرائق التلفّظ" الذي اعتمده أستاذه "أفلاطون" واعتمد مقياساً مثلّث الأركان قوامه: موضوع المحاكاة (Objet d'imitation) وصيغتها (Mode d'imitation) ووسيلتها (Moyen d'imitation).

فأمّا موضوع المحاكاة فهو تمثيل أعمال الإنسان شعراً. والإنسان ذو درجات ثلاث: أسمى من الإنسان العاديّ، ومساوٍ للإنسان العاديّ، وأدنى من الإنسان العاديّ. ولمّا كان اهتمام "أرسطو" قد انصبّ على النوع الأوّل واقترب لماماً من النوع الثالث مهملاً النوع الثاني، فقد أقصى المؤرّخ من تصنيفه ولم يخصّص لأدب الوقائع (Chronique) مقاماً في سلّم الأجناس. وقد أدّى ذلك إلى احتقار فنّ السرد(*). وميّز "أرسطو" في صيغ المحاكاة بين صيغتين هما السرد المحض(*) والتمثيل الدرامي وأدرج المشترك الذي حدّه "أفلاطون" بالملحمة في النوع الأوّل. أمّا وسائل المحاكاة فجعلها: الحركات والأقوال والأشعار. ومن ترابط هذه العناصر الثلاثة - موضوع المحاكاة وصيغتها ووسائلها - خلص "أرسطو" إلى أنّ أجناس الشعر هي المأساة والملحمة والملهاة والمحاكاة الساخرة(*). غير أنّه لم يعدل بينها في الدّرس فرفع المأساة إلى منزلة الصدارة وأهمل الثلاثة الباقية.

يتبيّن من عمل "أرسطو" أنّ تصنيفه أجناس الشعر تصنيف تراتبيّ معياريّ يضارع ما قام عليه المجتمع اليونانيّ من تراتبيّة وتقسيم للناس إلى نبلاء وعبيد وشرفاء وأراذل. فكان من أجناس القول الشعريّ كذلك ما هو فاضل شريف وما هو سافل دنيء. كما أنّ هذا التصنيف جزئيّ محدود لا يقدّم تفسيراً للجنس الأدبيّ وهو إلى ذلك متعالٍ على حركة الزمان والتغيّر الثقافيّ ينحو إلى الثبات وتقديم قواعد صارمة للكتابة. وهذا ما مارسه منظّرو الأدب في العصر الكلاسيكيّ، إذ التزموا تصنيف "أرسطو" وحوّلوه إلى سنن أدبيّة على الكتّاب التقيّد بها وعدم الخروج عنها.

وقد ظلّت نظريّة الأجناس الأدبيّة على حالة من الجمود حتّى أعاد الشكلانيّون الروس(*) النظر فيها والبحث في تطويرها. فشهدت طوال القرن العشرين انبعاثاً وتجدّداً وتعدّدت التصنيفات. فقد مثّل تصنيف الأجناس نشاطاً ملازماً للدراسات الأدبيّة منذ بداياتها إلى اليوم ومشغلاً فكريّاً ونظريّاً يتقاسمه مؤرّخو الأدب ونقّاده القدامى والمحدثون. فاعتبر "جيرار جونات" (Genette, 1986) أنّ مسألة الأجناس الأدبيّة ظلّت قروناً - من "أرسطو" إلى "هيغل" - (Hegel) موضوع الإنشائيّة(*) المركزيّ. ولعلّ الإنشائيّ ومؤرّخ الأدب لا يختلفان عن غيرهما من منتجي المعرفة في طلب التصنيف.

فهذا العمل النظريّ القائم على التجريد وجمع العيّنات المتفرّقة في أقسام موحّدة بينها وفق ثنائيّة المؤتلف والمختلف، نشاط شائع في كلّ مجالات التفكير الإنسانيّ ينزع إليه الفيلسوف وعالم الطبيعة والرياضيّ والفقيه، بل إنّ الإنسان العاديّ نفسه ليحتاج في حياته اليوميّة وعلاقته بالوجود والأشياء والغير إلى التصنيف وتقسيم العالم من حوله إلى أجناس.

غير أنّ تصنيف نصوص الأدب إلى أجناس أمر على درجة كبيرة من الوعورة والتعقّد. لتميّز النصّ الأدبيّ بتعدّد دلالاته وانفتاح رسالته اللغويّة على سياق تواصليّ تتقاطع فيه قصديّة المؤلّف(*) بفهم القارئ(*) وتأويله، ونسبيّة انتماء النصّ إلى القديم الثابت والجديد الطّارئ، وتعمّد الكتّاب التمرّد على الأجناس السّائدة أو الجمع بين أكثر من جنس في نصّ واحد. ومن شأن ذلك كلّه أن يجعل من الصعب تصنيف النصّ أجناسيّاً وتحديد هويّته تحديداً واضحاً حاسماً. فـ"المؤلَّف الأدبيّ شأن كلّ فعل خطابيّ، هو واقعة سيميائيّة معقّدة ومتعدّدة الأبعاد، ومن ثمّ فإنّ مسألة هويّته لا يمكن أن تمتلك إجابة واحدة. إنّ الهويّة ترتبط دائماً بالبعد الذي ندركها من خلاله. وبعبارة أخرى، فالمؤلّف الأدبيّ ليس مجرّد نصّ، أي سلسلة تركيبيّة ودلاليّة، بل هو أيضاً إنجاز فعليّ تواصليّ بين البشر" (Schaeffer,1989).

ونتيجة لصعوبة تصنيف النصوص الأدبيّة، تعدّدت التصنيفات وتضاربت بتعدّد وجهات نظر المصنّفين وتضارب تصوّراتهم للأجناس. وتعدّدت لذلك مقاييس التصنيف كالتصنيف المضمونيّ والتصنيف الهرميّ والتصنيف النمطيّ والتصنيف الإحصائيّ والتصنيف الانتقائيّ التحليليّ والتصنيف التكامليّ والتصنيف التأسيسيّ والتصنيف الحركيّ أو التفاعليّ والتصنيف التفسيريّ والتصنيف من وجهة نظر التلقّي.

إنّ هذا التنوّع وإن دلّ على ثراء النصّ الأدبيّ واستعصائه على التنميط الأجناسيّ الأحاديّ الجانب، فإنّه يبرهن كذلك على صلابة العقبات التي تعوق عمليّة التصنيف. وهذه العقبات تحول دون تعريف الجنس نفسه ودون تبيّن صلته بالنصّ المفرد. فأمامنا معضلتان منهجيّتان أساسيّتان: أولاهما أنّ الجنس درجات وطبقات متداخلة وأسماء كثر منها "الصنف الأساسيّ" و"النمط" و"الصيغة الإنشائيّة" و"الشكل الجماليّ" و"الشكل الطبيعيّ" و"السنّة التحتيّة" و"الجنس الجامع" (Todorov,1987). فهل هذه المصطلحات أسماء لمسمّى واحد هو الجنس الأدبيّ؟ أم هي أقسام منه ودرجات تدخل في تصنيف النصّ؟ أمّا المعضلة الثانية وهي الأهمّ فهي أنّ حدّ الجنس حدّاً دقيقاً واضحاً يستلزم دراسة جامعة لكلّ الآثار الفرديّة التي تنتمي إلى هذا الجنس. بيد أنّه لا يمكن أن ندرج

الآثار الفرديّة في جنسها الأدبيّ إلّا إذا ضبطنا حدّ الجنس أوّلاً. وهكذا توشك عمليّة ربط النصّ بجنسه أن تنقلب حركة دائريّة مغلقة.

وقد دفع الإحساس باستحالة تعريف الجنس كثيراً من الباحثين إلى النفور من نظريّة الأجناس الأدبيّة والتمرّد عليها. فاعتبر "كروتشي" (Todorov, 1987) أنّ الجنس "مفهوم معياريّ يتضارب وما لـ"الأثر" (Croce) الفذّ من تعقّد حركيّ"، ودعا"موريس بلانشو" (Maurice Blanchot) (نفسه) إلى الاستغناء عن مقولة الجنس واستبدالها بمقولة الكتاب.

مع ذلك فإنّ مقولة الجنس مقولة أساسيّة لا غنى عنها في البحث الأدبيّ وليس بالإمكان إلغاء نظريّة الأجناس وعملها التصنيفيّ. فهما مدخل أساسيّ لمعرفة النصّ وجلاء مقاصده وفنيّاته ورصد الروابط التي يبرمها مع أشباهه ونظائره. فالكاتب سواء خضع لقواعد الجنس أم خرج عنها لا يكتب نصّه إلّا وقد استحضر في ذهنه تلك القواعد والمميّزات الأجناسيّة وطافت بمخيّلته نماذج من الآثار السّابقة لأثره. وتأثير الجنس في متلقّي النصّ لا يقلّ عن تأثيره في منشئه. فالقارئ لا يستطيع التواصل مع النصّ إلّا إذا أدرك خيوط الوصل التي تربط النصّ بجنسه. إنّ الجنس هو الذي يحدّد أفق الكتابة وهو الذي يعيّن كذلك أفق التلقّي.

فيمكن القول إذن إنّ الجنس مؤسّسة أدبيّة تصل بين المؤلّف والقارئ وتشرّع لهما سياق التواصل بينهما، فالجنس نموذج كتابة للمؤلّف وأفق انتظار للقارئ. لذلك فبدل تقويض نظريّة الأجناس، ينبغي تطويرها و"تطهيرها" ممّا التبس بها من "مثاليّة" وتراتبيّة ونظرة إطلاقيّة ثبوتيّة لأجناس الأدب.

على هذا النحو انبرى الشكلانيّون الروس في عشرينيّات القرن العشرين يدعون إلى القطيعة مع ادّعاء الإنشائيّة حصر الآثار الأدبيّة في قواعد "شرعيّة" مستقرّة إلى الأبد مستبدلين الإطلاق التصنيفيّ بالنسبيّة وثبات القراءة بالجدليّة. فلم تعد الأجناس عندهم كليّات متعالية بل أضحت دراستها قائمة على مقاربة وصفيّة تاريخيّة تعتبر أنّ تطوّر الأجناس لا يسير وفق اتّجاه خطيّ تراكميّ بل هو ضرب من التتابع الأدبيّ قوامه الصراع والقطيعة. فالأجناس الأدبيّة كما يقول "توماشفسكي" (Tomachevski) (Todorov, 1965) "تولد وتعيش ثمّ تشيخ وتموت". وبذلك تغيّر التعامل مع الجنس الأدبيّ من اعتباره قائمة قواعد للكتابة مغلقة، إلى النظر إليه على أنّه كائن حيّ ذو وجود تاريخيّ وامتداد اجتماعيّ. وتحوّلت نظريّة الأجناس من التعلّق بالتنظير والتقعيد والتحديد، إلى الدّرس الوصفيّ آنيّاً وزمانيّاً.

وليتمّ ذلك لا بدّ للباحث من أن يقاوم "وهم الديمومة والنزعة المعياريّة ومخاطر

الأمثلة" (Idéalisation) (Lejeune,1975). فيعتبر أنّ الجنس ظاهرة جماليّة تاريخيّة خاضعة لسياقيها الحضاريّ والفكريّ، قابلة للتعديل والتطوّر، منفتحة دائماً على جدليّة الكتابة والتلقّي. كما أنّ السمات الأجناسيّة يمكن أن ترحل من جنسها الأصليّ لتنصهر في أجناس أخرى تغتني بها وتغنيها. وما يشهده الجنس الواحد في مرحلة تاريخيّة من تجديد وتطوير ليس نهاية المطاف ونقطة فصل حاسمة مع الماضي، إذ يمكن أن يشكّل التطوّر "صراعاً وقطيعة مع الأسلاف المباشرين وعودة في الوقت نفسه إلى ظواهر أقدم في الزمن" (Jauss,1986).

إنّ كلّ تعريف أجناسيّ يجب أن يتضمّن وعياً بطابعه الزمنيّ من جهة وطابعه الحيويّ الحركيّ الفاعل من جهة أخرى. فيبرز عوامل التطوّر والتحوّل ومظاهر الانفتاح في الجنس الأدبيّ. وقد طالب "تودوروف" (Todorov, 1986) بـ"تعلّم تقديم الأجناس الأدبيّة بوصفها مبادئ ديناميكيّة للإنتاج الأدبيّ". وفي السياق نفسه، اعتبر "كارل فيتور" (Karl Vietor, 1986) أنّ "الأجناس تجسيد لحلقة من الإمكانات الشكليّة". وقد حدّد "فيتور" ثلاثة مقوّمات تكوّن مجتمعة الجنس هي المقوّم المضمونيّ والمقوّم الشكلي الخارجيّ والمقوّم الشكليّ الداخليّ. على أنّ "فيتور" قد أهمل في هذا التعريف جانباً أساسيّاً في هويّة الجنس الأدبيّ وهو سياق تلقّي النصّ. وذلك ما قام "ياوس" (Jauss, 1986) بالتركيز عليه في تعريف الجنس. فقد بيّن أن تحديد هويّة النصّ الأجناسيّة لا يتمّ إلّا بمشاركة القارئ في الربط بين النصّ وجنسه انطلاقاً ممّا رسخ لديه وألفه من سنن أجناسيّة وما اختزنه في ذهنه من قراءات سابقة. وقد عبّر "ياوس" عن عمليّة التلقّي بـ"أفق الانتظار" وحدّد ثلاثة عوامل تصوغ أفق الانتظار عند جمهور المتلقّين هي : المعايير الشائعة عند القرّاء عن خصائص الجنس، والصلات الضمنيّة التي تربط النصّ بآثار سابقة معروفة، والمقابلة بين التخييل(*) والواقع أو بين وظيفة اللغة الإنشائيّة ووظيفتها العمليّة.

أثبت مفهوم "أفق الانتظار" عند "ياوس" وما قام عليه من محدّدات أنّ المعايير الأجناسيّة الشكليّة قاصرة وحدها عن تعريف الجنس الأدبيّ ولا بدّ من دعمها بما للجنس الأدبيّ من أبعاد جماعيّة وإيديولوجيّة تجمع بين الكاتب والقارئ والناشر والناقد. وهذا يعني أن يُضاف إلى المقوّمات الثلاثة التي حدّدها "فيتور" مقوّم رابع هو المقوّم التأويليّ التداوليّ. فالجنس الأدبيّ كما يعيّن للمؤلّف شكل الكتابة يعيّن للقارئ أشكال تلقّي النصّ وفهمه. وهذه الأشكال ليست مشروطة دائماً باجتهاد القارئ ومهاراته الشخصيّة بل تأتي مندسّة في أغلب الأحيان داخل النصّ ذاته، تقود إليها قرائن عديدة

بعضها داخل النصّ وبعضها الآخر محيط به من قبيل النصوص الموازية (Paratextes). هذا إضافة إلى أنّ القارئ عندما يباشر النصّ يعود - وعى ذلك أم لم يع - إلى القيم الجماليّة والمفاهيم الأدبيّة السّائدة في عصره، ويراجع قائمة الأجناس الأدبيّة التي يعرفها باحثاً عن خصائصها في النصّ، ساعياً إلى تحديد انتماء النصّ الأجناسيّ. ولا يتمّ للقارئ ذلك إلّا إذا أدرك علاقات التفاعل الأجناسيّ التي يمكن للنصّ أن يتحرّك ضمنها.

ويمكن تقسيم علاقات التفاعل الأجناسيّة بين النصّ والجنس إلى ضربين (Schaeffer, 1989):

- علاقة استنساخ أو تمثيل(*) (Exemplification): قوامها التكرار وإعادة النصّ نموذجه الأجناسيّ من حيث الصيغة(*) والشكل والموضوع.

- علاقة تحويل أو "انزياح أجناسيّ": قوامها خروج النصّ عن رواسم نموذجه الأجناسيّ وانتهاكه حدودها وعدوله عن ثوابتها وذلك بالتهجين أو القلب والزحزحة.

على أنّ النصوص لا يمكن أن تتمحّض صلاتها بأجناسها عادة إلى أحد هذين الطرفين اللّذين حدّدهما "شافّار". فكلّ نصّ ينوس بين النسخ والتكرار والانتهاك والتجديد. وهذه المراوحة هي سرّ تجدّد الأدب وديمومته وانبعاثه الدّائم.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ، جنس روائيّ فرعيّ، تخييل، تمثيل، مؤلّف، قارئ، محاكاة، محاكاة ساخرة، سرد، رواية، شخصيّة، شكلانيّون روس، صيغة.

م.آ.م

## جنس روائيّ فرعيّ

*Sous-genre romanesque/Novelistic Subgenre*

يعود هذا المصطلح في أصله إلى مصطلح "أجناس فرعيّة" وقد عرّفه "جونات" (Genette, 1979) لدى حديثه عن الجنس الأدبيّ(*) عامّة بأنّه "الخصائص الغرضيّة أو التاريخيّة للأجناس الأدبيّة". فالمقصود بـ"جنس روائيّ فرعيّ" ضروب الكتابة الروائيّة وأنواعها الداخليّة المتعدّدة التي تفرّع إليها الجنس الروائيّ وتشعّب بفعل عاملين اثنين: أولهما زمنيّ تاريخيّ مداره على تطوّر الرواية(*) عبر امتدادها في الزمن وثانيهما بنائيّ فنيّ يفسّر بتعدّد أشكال الرواية وتنوّع طرائقها واختلاف مضامينها ممّا استوجب تصنيف الرواية إلى أجناس فرعيّة داخليّة. وكلّ جنس من هذه الأجناس الفرعيّة قابل لأن يتفرّع

إلى جنس فرعيّ أدنى. فالرواية البوليسيّة(*) مثلاً انقسمت إلى نوعين فرعيّين هما الرواية السوداء(*) ورواية اللغز الإجراميّ. وقائمة هذه الأجناس مفتوحة دائماً لظهور أجناس فرعيّة أخرى بحسب تنوّع زوايا التأويل وتغيّر تفاعل فعل القراءة مع فعل الكتابة.

ويعدّ تصنيف الرواية إلى أجناس روائيّة فرعيّة إجراءً منهجيّاً هدفه السّعي إلى محاصرة التنوّع الكبير الذي تتّسم به الروايات وضبط ضروب الاختلاف بينها، بتقسيم النصوص مجموعات صغرى تمثّل ظواهر تاريخيّة ثقافيّة. إنّ القول بوجود أجناس فرعيّة تحتيّة يتكوّن منها الجنس الروائيّ إن هو في الحقيقة إلّا حلّ منهجيّ للتناقض الذي تقوم عليه الرواية بين التسليم باشتراك الآثار في مقوّمات عامّة مجرّدة متفاوتة الحضور من أثر إلى آخر، وبين حقيقة النصوص الاختباريّة حيث يعسر أن نجد بينها متآلفات واضحة تبيح إنماءها أجناسيّاً إلى جنس أدبيّ واحد. ومن ثمّ كان تصنيف الرواية مخرجاً من هذا الإشكال المنهجيّ وتأسيساً لعلاقة تكامليّة جدليّة بين الأنموذج النظريّ المجرّد والعيّنات النصيّة المنجزة . وكلّ تصنيف إنّما يهدف في النهاية إلى السيطرة على حريّة الكتابة الروائيّة وتمرّدها وقدرتها على المزاوجة بين الأجناس.

بسبب هذه الأهميّة كادت دراسة قضايا الرواية تقترن دائماً باقتراح تصنيف أجناسيّ يحوي قائمة من الأنواع الفرعيّة. وكما كانت تعريفات الرواية متنوّعة متضاربة متعدّدة المنطلقات والمقاييس، كانت التصانيف كذلك. فمن المصنّفين من يعتمد المقياس التاريخيّ مقسّماً الروايات حسب العهود التي ظهرت فيها، ومنهم من يعتمد التصنيف الجغرافي، ومنهم من يعتمد مذهب المؤلّف(*) الأدبي. ومن المصنّفين فريق يربط التصنيف بجمهور المتلقّين الذي تتوجّه إليه الرواية، وفريق آخر يحدّد صنف الرواية بطبيعة البطل(*)، وفريق يعتمد مقياس علاقة النصّ(*) بالواقع...

وقد جمع "ألبيريس" (Albérès, 1962) بين هذه المقاييس المتضاربة فصنّف الرواية إلى: رواية الشفقة القاسية والرواية ذات الأصوات المتعدّدة والرواية الشموليّة والرواية الساخرة ورواية المصير والرواية التاريخيّة القوميّة ورواية التحليل والرواية السيكولوجيّة والرواية التقليديّة والرواية الريفيّة والرواية الرمزيّة.

ومن أشهر التصانيف المقدّمة للرواية تصنيفا "لوكاتش" و"باختين". وقد قام تصنيف "لوكاش" (Lukacs, 1963) على معيار سيرورة وعي البطل الإشكاليّ بالعالم الخارجيّ فرصد تطوّر رؤية العالم في الإنتاج الروائيّ وانتهى إلى تقسيم الرواية الحديثة إلى ثلاثة أنواع فرعيّة هي رواية المثاليّة التجريديّة (وعي البطل أضيق من أن يستوعب تعقّد العالم) والرواية النفسيّة (وعي البطل أوسع من أن يرتاح إلى العالم المحكوم

بالمواضعات) ورواية التعلّم أو التربية[*] الشاملة (ينتهي فيها البطل، بعد تطوّر وعيه، إلى رسم حدود ذاتيّة يمزج فيها مزجاً جدليّاً بين النموذجين السّابقين).

أمّا "باختين" (Bakhtine, 1978) فاعتبر الأجناس الفرعيّة مدخلاً لا مناص منه لدراسة الرواية. ذلك أنّ هذه الأجناس هي أبرز تجلّيات حواريّة الرواية وانفتاحها على بقيّة الأجناس الأدبيّة، ورأى أنّ لهذه الأجناس تأثيراً مباشراً في هيكل العمل الروائيّ ولغته ودلالاته. لذلك لم يجد "باختين" حرجاً في تصنيف الرواية أصنافاً كثيرة شارفت عشرين صنفاً أهمّها: الرواية السوفسطائيّة ورواية القرون الوسطى ورواية الفروسيّة والرواية الباروكيّة والرواية الرعويّة[*] والرواية الغزليّة ورواية السيرة[*] ورواية السيرة الذاتيّة[*] ورواية الاختبار والرواية الترسّليّة[*] والرواية الشطّاريّة[*].

ولم يخل النقد العربيّ من محاولات تصنيفيّة بدت مشابهة للتصنيفات الغربيّة في مسمّياتها وتعدّدها واختلافها. وهذه التصنيفات تكاد كلّها لا تبيّن المقاييس التي اعتمدتها ولا تألو جهداً لتبرير عدد الأجناس الروائيّة الفرعيّة التي توصّلت إلى تحديدها. ومن أبرز هذه التصنيفات تصنيفا "عبد المحسن طه بدر" و"عبد البديع عبد الله". أمّا "عبد المحسن طه بدر" (1964) فيقسّم الإنتاج الروائيّ العربيّ من سنة 1870 إلى سنة 1938 إلى: الرواية التعليميّة ورواية التسلية والترفيه، والرواية الفنّيّة والرواية التحليليّة، والرواية التاريخيّة، ورواية الترجمة الذاتيّة. ويقسّم "عبد البديع عبد الله" (1990) الإنتاج الروائيّ العربيّ منذ الخمسينيّات إلى الثمانينيّات، أقساماً خمسة هي: التيّار الرومانسيّ (الرواية التاريخيّة والرواية العاطفيّة) والتيّار الواقعيّ (الرواية الواقعيّة النقديّة والرواية الواقعيّة الاشتراكيّة) ورواية تيّار الوعي والتيّار الوجوديّ وتيّار الالتزام.

إنّ أغلب التصنيفات المحدّدة للأجناس الروائيّة الفرعيّة غربيّة كانت أو عربيّة تلتقي في خاصّيّتين اثنتين: أولاهما اعتماد مقياس المضمون والتركيز على جانب واحد من مضمون العمل الروائيّ ودلالاته، ينتقيه صاحب التصنيف انتقاء استجابة لرؤيته الذاتيّة. أمّا الخاصيّة الثانية فهي اعتبار الأجناس الروائيّة الفرعيّة أقانيم مستقلاً بعضها عن بعض، بينها حدود صارمة لا تخترق. ولكنّ واقع النصوص يخبرنا بعكس ذلك. فقلّما انتمت رواية ما إلى جنس روائيّ بعينه ولطالما أدرج النقّاد الرواية الواحدة في أجناس فرعيّة مختلفة.

ومع ذلك يبدو من الصعوبة أن يتخلّى القارئ[*] وهو يباشر رواية ما عن الرغبة في تحديد جنسها الفرعيّ. ومهما تعامل علماء السّرد مع الرواية على أنّها بنية نصيّة مغلقة

ومجموعة علامات سيميائيّة تخضع لمنطق داخليّ معقّد يتساوى في ذلك النصّ الروائيّ مع النصوص السرديّة(*) عامّة، فإنّ القارئ يجد أنّ السياق التواصليّ بينه وبين النصّ(*) لا يكتمل إلّا إذا أدرج النصّ في جنس فرعيّ من أجناس الرواية.

بيد أنّ هذه "الحقيقة" يجب أن تدفع التصنيف إلى أن يكون مناظراً للجنس الروائيّ في غناه ونسبيّته وانفتاحه ومحاورته الأجناس الأدبيّة ومزاوجته بين السجلّات. تبعاً لذلك ينبغي أن ينعتق التصنيف من إسار المضمون ويتخلّص من توهّم القدرة على حصر النصّ في خانة أجناسيّة ثابتة، فيسعى دون أن يتخلّى عن مبدإ البحث عن العنصر المهيمن في الصيغة والشكل والمضمون، إلى إبراز مظاهر التداخل والتقاطع بين النزعات الأجناسيّة في النصّ الروائيّ، راصداً التخوم التي يحتضنها ذلك النصّ بين جنس فرعيّ وجنس آخر أو بين الرواية وأحد الأجناس الأدبيّة الأخرى. وليس من سبيل إلى النجاح في هذا التصنيف، إن لم يأخذ صاحبه في الاعتبار أفق انتظار القارئ ودوره الأساسيّ في تحديد هويّة النصّ. فكلّ تصنيف أجناسيّ مبتدؤه تفاعل جدليّ بين انتظار القارئ وواقع النصّ، وذلك وفق المبادئ الثلاثة التي حدّدها "ياوس" (Jauss, 1986) وهي: المعايير الشائعة عند القرّاء عن خصائص الجنس، والصلات الضمنيّة التي تربط النصّ بآثار سابقة، والمقابلة بين التخييل والواقع. فلا يكون التصنيف بذلك تحديداً نهائيّاً لموقع النصّ ضمن خانة الأجناس الفرعيّة، بل يكون رسماً لآفاق ممكنة أكثر ممّا هو محاصرة لما هو كائن.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ جنس أدبيّ، رواية، سرد، نصّ، نصّ سرديّ، بطل، شخصيّة، مؤلِّف، قارئ، رواية شطّار، رواية بوليسيّة، رواية سوداء، رواية تربويّة، رواية شخصيّة، رواية تكوين، رواية رعويّة، رواية ترسّلية.

م.آ.م

## جهاز

***Dispositif/Setting***

الجهاز مكوّن من مكوّنات الفضاء المرجعيّ(*) الذي له صلةٌ بالفضاء في القَصَص. ويُحدّ بأنّه ما يجمع أماكن متعالقةً عديدةً في فضاء مركّب واحد. ففي "حادثة شرف" لـ"يوسف إدريس" تحضر العزبة والبيت والطريق من بيت الخولي إلى بيت الناظر وبيت صابحة الماشطة لتشكّل جميعُها الجهاز.

► المواد ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، ديكور، مكان محدّد، مكان مزدوج، مسار.

أ.س.

## جهة *Modalité/Modality*

يجري هذا المصطلح في مجالي الفلسفة واللسانيات. ومدار الأمر في المجالين على التمييز داخل الملفوظ الواحد بين المقول الذي هو بمثابة مضمون قضويّ(•) والجهة باعتبارها وجهة نظر(•) المتكلّم إزاء ما يقال في الملفوظ. (Oswald Ducrot & Jean Marie Schaeffer, 1995). وبهذا المعنى يمكن أن يكون المضمون القضويّ واحداً في ملافيظ عديدة في حين تتعدّد الجهات إليه كما في الأمثلة التالية:

أ- خرج زيد

ب- اخرج

ت- هل خرج زيد؟

ث- قد يخرج زيد

فخروج زيد في هذه الملافيظ هو المضمون القضويّ المتكرّر فيها. ولكنّ جهات المتكلّم إزاء الخروج مختلفة فيه. فهي على التوالي الإثبات والأمر والاستفهام والاحتمال.

وقد اختلف المنظّرون في تصنيف الجهة. ويمكن أن نسوق هذا التصنيف لأنّه الأكثر تواتراً:

- الجهات الأساسيّة التي تكون في الجملة النحويّة من قبيل الإثبات والاستفهام والأمر.

- جهات الشكّ واليقين وتسمّى جهات معرفيّة (Modalités épistémiques).

- جهات إلزاميّة (Modalités déontiques): وجب، لزم، لا بدّ.

- جهات تقويميّة (Modalités appréciatives). وهي تلك المتعلّقة بما يبديه المتكلّم في كلامه من أحكام وتقويمات للمضامين القضويّة.

- جهات تعبيرية (Modalités expressives). وتختصّ بكثافة انطباعات المتكلّم في العبارة التي يقولها (Nicole Le Querler, 1996).

وقد استخدم مصطلح الجهة في مجال السرديات(•) إن من ناحية السرد(•) وإن من

ناحية الوصف(*) وإن من ناحية التبشير(*). ففي مجال السرد مثلاً نجد العديد من النصوص السرديّة(*) التي لا يكون فيها السرد تقريريّاً على سبيل إثبات ما حدث كما هو في أصل القصص. وإنّما يكون قرين الشكّ والاحتمال والاستفهام إزاء ما يُروى. وهو ما يعكس الذاتيّة المكثّفة للراوي(*) كما في هذا المثال: "خليل جابر مات واستراح. ماذا يريد أكثر من ذلك؟ ربّما عذبوه. من الواضح أنّهم ضربوه. ولكنّه مات - وهل هذه قضيّة؟- بلد مات فيه هذا العدد الرهيب من الناس ويصبح موت خليل قضيّة [...] وأنا لا أريد أن أتدخّل في المسألة. لكن الرائحة صارت رائحتي تشبه رائحته. كأنّ جسدي يحمل الرائحة نفسها [...] كيف أستطيع أن أتخلّص من رائحة الديدان هذه" (إلياس خوري، الوجوه البيضاء).

يتكرّر في هذا المقطع أكثر من مضمون قضويّ. ولكنّ الجهات تختلف في المكرّرات القضويّة. فالحديث عن تعذيب خليل تكرّر مرّتين. كان الحديث في أولاهما موجّهاً توجيهاً احتماليّاً شكيّاً (ربّما عذّبوه). وكان الحديث في ثانيتهما موجّهاً توجيهاً إثباتيّاً (من الواضح أنّهم ضربوه). ويتكرّر مضمون قضويّ ثان هو "الموت قضية". فقد جاء في سياق وُجّه فيه الكلام توجيهاً استفهاميّاً (هل هذه قضيّة؟) كما جاء في سياق ثان وُجّه الكلام فيه وجهة إثباتيّة (يصبح موت خليل جابر قضيّة). ويتكرّر مضمون قضويّ ثالث هو رائحة الميّت تُقدَّم تقديماً تقويميّاً (صارت رائحتي تشبه رائحته) ثمّ تقدّم تقديماً استفهاميّاً (كيف أستطيع أن أتخلّص من رائحة الديدان؟).

وبهذا يكون السرد ذاتيّاً موجّهاً جهات إدراك الذات للكون. فيكون عندئذ سرداً لما يدركه الراوي ويقوّمه وليس سرداً لما هو قائم.

وقد استخدم السيميائيّون(*) في دراستهم النصّ القصصيّ مصطلح الجهة استخداماً مخالفاً لاستخدام أصحاب السرديات(*) التلفظيّة والتداوليّة(*) من جهة أنّ الأوائل يعتمدون، في استعمالهم المصطلح، على تحاليل ملموسة ظاهرة في النصوص يستنبطون منها مقولاتهم الجهيّة في حين يعتبرها السرديّون التلفظيّون قيماً قبليّة يجرونها على النصوص من قبيل الجهات الإلزاميّة.

ويصنّف السيميائيّون الجهات الأساسيّة أربعة أصناف: أفعال الرغبة وأفعال الوجوب والإلزام وأفعال القدرة والاستطاعة وأفعال المعرفة. وكلّ فعل من هذه الأفعال يمكن أن يوجّه حدثاً أو حالة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ عمل قضويّ، ملفوظ، سرديات، سرد، وصف، تبشير، قصص، راوٍ، تداوليّة، تلفّظ.

م. م. خ



**حافز** راجع **موتيف** *(Motif/Motif)*

## حبكة *Intrigue/Plot*

الحبكة مصطلح سرديّ يحيل على ما يسمّيه "أرسطو" الميتوس (Muthos) أي تنظيم الأحداث(*). وقد أكّد "ريكور" (Ricoeur, 1986) أنّ الميتوس باعتباره تنظيماً للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة. فالحبكة إذن تتمثّل أساساً في انتقاء الأحداث والأعمال(*) المرويّة وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادّة السرديّة حكاية(*) موحّدة تامّة لها "بداية ووسط ونهاية". وتعود فكرة وحدة الحدث إلى "أرسطو" الذي يقول في كتابه "فنّ الشعر": "إنّ الحكاية باعتبارها محاكاة لحدث يجب أن تكون تصويراً لحدث واحد يشكّل كلاً، والأجزاء يجب أن تنتظم بحيث أنّ تغيير موضع واحد منها أو حذفه يصيب الكلّ بالخلل والاضطراب. ذلك أنّ ما لا يكون لضمّه أو لحذفه تأثير جليّ لا يمثّل جزءاً من الكلّ". ولقد أتاح مفهوم الوحدة الحدثيّة التي تشكّل كلاً لمؤلّف "فنّ الشعر" التمييز بين القصّة(*) وأجناس سرديّة أخرى مثل الحوليّات أو الوقائع التي لا تعرض حدثاً واحداً وإنّما فترة زمنيّة واحدة بكلّ ما جدّ فيها من أحداث تؤثّر في شخص أو أكثر وتربط بينها علاقات عرضيّة.

إنّ فكرة الكلّ مثلما أكّد "ريكور" (Ricoeur, 1983) تلحّ على الطبيعة المنطقيّة لتنظيم الأحداث أي غياب المصادفة والتوافق مع متطلّبات الضرورة أو الاحتمال. وإذا أمكن إخضاع التعاقب الزمني للأحداث لرابطة منطقيّة فذلك لأنّ مقولات البداية والوسط

والنهاية لا تستمدّ من التجربة الواقعيّة بل هي أثر من آثار القصيدة. فالحدث لا يعدّ ذا بداية ووسط ونهاية إلّا بفضل التأليف الشعري.

ولقد استعيدت ثلاثيّة البداية والوسط والنهاية في العصور الكلاسيكيّة بواسطة مصطلحات "بداية" أو "عرض" و"عقدة" أو "تطوير" و"خاتمة" أو "حلّ العقدة" (Adam, 1992). وأمّا في العصر الحديث فإنّ التحوّلات العميقة التي طرأت على الأجناس السرديّة جعلت صلاحيّة مقولة الحبكة محلّ ارتياب الدارسين رغم إقرارهم بأهمّيّتها. وذلك أنّ نظريّة "أرسطو" عن الحبكة قد تشكّلت من خلال تأمّله في المأساة والملهاة والملحمة(*)، لكنّ أجناساً سرديّة جديدة ظهرت بعد ذلك، بل إنّ الرواية(*) وحدها تفرّعت إلى أجناس كثيرة. وأصبح الأدب الروائي ميداناً فسيحاً للتجريب الذي يأبى الاحتذاء بأيّ نموذج جاهز. ويكفي أن نشير إلى أنّ مقولة "الشخصيّة"(*) في الرواية الحديثة أصبحت منافسة للحبكة بل لعلّها تجاوزتها في المكانة، في حين أنّها عند "أرسطو" تابعة للحبكة. كلّ هذه المعطيات تجعل التساؤل عن صلاحيّة مقولة الحبكة لمباشرة الأعمال السرديّة المعاصرة أمراً مشروعاً.

ويمثّل سعي بعض الدارسين إلى إنشاء صنافة للحبكة مظهراً من مظاهر تطويع هذا المفهوم حتّى يتّسع للتنوّع الذي يسم الأعمال القصصيّة والروائيّة في العصر الحديث، من ذلك هذا التصنيف الذي أورده "تودوروف" (Todorov, 1972) بناء على مقترح "ن. فريدمان" (N. Friedman) وقد ميّز فيه ثلاثة أصناف من الحبكة:

1- حبكات المصير (Intrigues de destinée) وقد أدرج فيها :

أ ـ حبكة الحدث، وهي التي تنتظم حول مشكلة وحلّها، ويحكمها السؤال التالي: ماذا يحدث بعد ذلك؟ ومثالها " جزيرة الكنز" لـ"ستيفنسون" (Stevenson, l'Ile au trésor).

ب ـ حبكة الميلودراما، وتنبني على سلسلة من النوائب تحلّ ببطل(*) ضعيف ولكنّه يكسب عطف القارئ(*) لأنّه لا يستحقّ ما حلّ به. وتنتهي القصّة بفاجعة تثير شفقة القارئ. ومثالها رواية "هاردي" (Hardy, Tess d'Urbervilles).

ج ـ الحبكة المأسويّة، ويكون البطل فيها محبوباً ولكنّه مسؤول عمّا يصيبه من نوائب ولا يتفطّن إلى ذلك إلّا بعد فوات الأوان. ومثالها "الملك أوديب" لـسوفوكليس (Sophocle).

د ـ حبكة العقاب، ويكون البطل فيها غير محبوب لكنّه يفوز بتقدير القارئ لما له

من قدرات "شيطانيّة" في الغالب. وتنتهي القصّة بفشل البطل. ومثالها "طرطوف" لـ"موليير".

هـ ـ الحبكة الكلبيّة (Intrigue cynique)، هذا الصنف لم يذكره "فريدمان"، ولكنّه حسب "تودوروف" يترتّب على المقولات التي استخدمها في التصنيف. وفيه تكون الشخصيّة الرئيسيّة شرّيرة ولكنّها تنتصر في النهاية بدل أن تعاقب. مثال ذلك: "فانتوماس" بطل الصور المتحرّكة.

و ـ الحبكة العاطفيّة، وهي نقيض الحبكة الميلودراميّة، فالبطل محبوب وضعيف غالباً، ويتعرّض لسلسلة من النوائب لكنّه ينتصر في الآخر.

ز- الحبكة التمجيديّة، ويكون البطل فيها قويّاً ومسؤولاً عن أفعاله، ويتعرّض لسلسلة من المخاطر ولكنّه ينتصر في النهاية، فيثير في القارئ مزيجاً من الإعجاب والاحترام.

2- حبكات الشخصيّة (Intrigues de personnage) وتندرج فيها:

أ ـ حبكة النضج، ويكون البطل فيها محبوباً ولكنّه ساذج أو لم تحنّكه التجارب وتتيح له التجربة أن ينضج. ومثالها: "صورة الفنّان" لـ"جُويس" (Joyce, Le portrait de l'artiste).

ب ـ حبكة الإرجاء: وفيها يتغيّر البطل المحبوب نحو الأفضل ولكنّه مسؤول عن مصائبه، وهو ما يجعل القارئ لا يتعاطف معه خلال طور من الحكاية. . ومثالها الرسالة القرمزيّة لهاوترن (Hawthorne, la Lettre écarlate).

ج ـ حبكة الاختبار، وتكون الشخصيّة فيها محبوبة تختبر في أوضاع صعبة، ولا نعرف إن كانت ستصمد - وهو ما يحدث غالباً - أو ستتخلّى عن مثلها.

د ـ حبكة التدهور، وفيها تفشل كلّ مبادرات البطل الواحدة تلو الأخرى، وهو ما يجعله يتخلّى عن مثله. ومثالها: "الخال فانيا" لـ"أنطون تشيخوف" (Anton Tchekov, Oncle Vania).

3- حبكات الفكرة (Intrigues de pensée) وتندرج فيها:

أ - الحبكة التربويّة، ويتحقّق فيها تطوّر إيجابي في تصوّرات البطل المحبوب. ومثالها: "الحرب والسلم" لـ"ليون تولستوي" (Tolstoï, Guerre et paix).

ب - حبكة الاكتشاف، وفيها يجهل البطل في البداية وضعه الخاصّ ليكتشفه بعد ذلك.

ج - حبكة التأثير، وتتغيّر فيها مواقف البطل لا فلسفته. ومثالها خيلاء وحكم مسبّق لأوستين (J. Austen, Orgueil et Préjugé)

د - حبكة الخيبة، وفيها، على خلاف الحبكة التربويّة، يتخلّى البطل عن مثله ويموت يائساً وفي الأخير يكفّ القارئ عن التعاطف معه.

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، حدث، تقويم نهائيّ.

ف. ن.

## حجب *Paralipse/Paralipsis*

نظر "جونات" (Genette, 1972) في الحجب في إطار مقولتيْ "الزمن" و"الصيغة"(*). ورغم أنّه، في إطار دراسته الزمن، ربط الحجب بالإضمار(*) فإنّه قد ميّزه منه. فالحجب لا يعني الثغرات ذات الطابع الزمنيّ المحض وإنّما يعني تلك الثغرات التي تتّصل بمعلومة لها علاقة بالحكاية(*) لا تعلن عنها القصّة(*) إلّا لاحقاً. من ذلك مثلاً ذكرُ أحدهم طفولتَه، وإخفاؤه أنّ له أختاً. فالقصّة، في هذه الحال، لا تقفز على مرحلة بعينها، بل هي تجانب معطىً من المعطيات.

أمّا الحجب، في إطار الصيغة، فأورده "جونات" (نفسه) في نطاق الكلام على التغيير(*) الذي له صلةٌ بالتبئير(*) وطيدة. والحجب ثاني اثنين يكوّنان التغيير. ويُعنَى به الخرقُ الإراديُّ الحاصل بسبب امتناع الراوي(*) - في إطار التبئير الداخليّ- عن تقديم معلومة هامّة يقتضيها هذا النمط من التبئير. والمقصود بالمعلومة ما تفعله الشخصيّة(*) أو تفكّر فيه ممّا لا يسعها هي ولا الراوي جهلُه. لكنّ الراوي يختار عمداً إخفاء هذه المعلومة عن المرويّ له.

وقد سمّى "جان بويّون" (Jean Pouillon, 1946)، في إطار حديثه عن الرؤية المصاحبة أو ما سُمّي بعده التبئير الداخلي هذا الصنف من الخرق **الحذف الإراديّ**. فقد سبق للراوي أن عرّف بالشخصيّة بما فيه الكفاية. لذلك يُعتبَر إخفاؤه معلومات تتّصل بها عن المرويّ له(*) ضرباً من اللعب. وممّا يوضّح ذلك، امتناع الشخصيّة الراوية في "دعاء الكروان" لـ"طه حسين" من تفصيل القول في الوشاية بالشابّ المهندس المقبل على الزواج من خديجة صديقة الراوية. فقد دلّ امتناع هذه الراوية عن القيام بالوشاية على حرجها من أن تفهم صديقتُها أنّها تريد استبقاء الشابّ لها دونها، أو أنّها تريد

التنغيص عليها. إلّا أنّ هذا الحجب لا يمنع المرويّ له من فهم أنّ الشخصيّة الراوية هي الواشية.

► **المواد ذات الصلة.** ـ إضمار، تغيير، صيغة، تبئير.

أ. س.

## حدث *Evènement/Event*

لهذه الكلمة في الاستخدام العامّ مفهوم محدّد إذ هي تعني الواقعة المهمّة التي تخرج عن المألوف. وهذا المعنى هو الذي نجده في عبارة "الحدث التاريخيّ" أو "الحدث السياسيّ".

أمّا في السرديات(*) فإنّ الحدث يعني "الانتقال من حالة إلى أخرى" (Mieke Bal, 1985) في قصّة(*) مّا. ولا قوام للحكاية(*) إلّا بتتابع الأحداث - واقعة كانت أو متخيّلة - وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل(*) أو التكرّر. على أنّ أغلب السرديّين تخلّوا عن استخدام كلمة "حدث" واستعاضوا عنها بكلمة "الفعل"(*) لخلوّ هذا المصطلح الأخير من المعياريّة وأحكام القيمة. وإن ذهب بعضهم إلى أن الأحداث المترابطة في قصة تكوّن فعلاً. فالفعل بهذا المعنى هو مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمنيّ والتراتب السببيّ.

ورغم أنّ الحدث في المفهوم الشائع لا يقتصر على المجال الأدبيّ بل يوجد في الخطاب التاريخيّ مثلاً فإنّ "يوري لوتمان" (Youri Lotman, 1973) يرى أنّ الحدث يميّز النصّ الأدبيّ من غيره من ضروب النصوص شأن المعجم والدليل و التقرير.. إذ هو "عنصر لا مفرّ منه للذات". ولا يجعل "لوتمان" كل عمل في القصة حدثاً وإنما يطلق كلمة الحدث على العمل الذي به تتغير منزلة الشخصيّة(*). لذلك يعرّف الحدث بكونه "عبور الشخصيّة من خلال حدّ الحقل الدلاليّ". ومعنى ذلك عنده أنّ الحقل الدلاليّ منقسم إلى مجموعتيْن متكاملتيْن بينهما حدّ لا يمكن اجتيازه في الحالات العاديّة. غير أنّ اجتياز هذا الحدّ يغدو في حالات مخصوصة ممكناً بواسطة البطل(*) الفاعل(*) أي الشخصيّة الرئيسيّة التي تضطلع بحدث ما.

إنّ خصيصة النصّ الأدبيّ - فيما يرى "لوتمان"- أنّه ينبني على تقابل ثنائيّ يرمز له بالحدّ الذي لا يمكن خرقه. وهذا الحدّ يمكن أن يتجسّد في التمييز بين غنيّ وفقير،

وبين مؤمن وجاحد، وبين مدينة وريف على سبيل المثال. ومن الناحية النظريّة يكون المرور من حقل إلى آخر مستحيلاً إذ إنّ كلّ مجموعة تكون منغلقة داخل حدود ثابتة. فيكون الحدث خرقاً لهذا الحدّ الفاصل، ومن ثمّ فإنّ الحدث يدخل الارتباك على نظام العالم ويزيل الانفصال(*) بين المجموعتيْن. إنّ نتيجة هذا أنّ الذات في العمل الأدبيّ تعرّف من خلال الحدث الذي يرتبط بها. وما الفاعل إلّا الفرد أو العون الذي يمـرّ - في نصّ ما - من هذه المجموعة إلى تلك.

وقد سعى "برانس" (G. Prince, 1973) إلى ضبط تعريف للقصّة "الدنيا" بكونها نصّاً يضمّ ثلاثة أحداث مترابطة:

[حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث]

وتبيّن هذه الترسيمة أنّ القصّة تستهلّ بحدث تربطه روابط بحدث موالٍ له يقود بدوره عبر روابط أخرى إلى حدث ثالث. وقد اعتبر الحدث الأوّل والحدث الأخير ثابتيْن، أمّا الحدث الأوسط فحركيّ أو نشط. مثال ذلك:

كان القرويّ يعيش عيشة ضنكاً (وضع أوّلي(*)، حدث ثابت)

وبعد مدّة (رابط زمنيّ)

حلّ بالقرية رجل موسر فاشترى الأرض (حدث نشط وحركيّ)

وعند ذلك (رابط سببيّ)

أصبح القرويّ غنيّاً وسعيداً (وضع نهائيّ، حدث ثابت)

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرديات، حكاية، تسلسل، فعل، شخصيّة، بطل، فاعل، وضع أوّليّ.

م. ق.

**حذف** راجع **إضمار**

**حذف مؤجّل** راجع **حجب** *(Paralipse/Paralipsis)*

## حركات سرديّة *Mouvements narratifs/Narrative Movements*

ورد مصطلح "حركات سرديّة" عند "جونات" (Genette, 1972, 1983) في مبحث

السرعة(*) وهي إلى جانب الترتيب(*) والتواتر(*) إحدى المقولات الثلاث التي تدرس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية(*) وزمن الخطاب(*). وتحيل مقولة السرعة على التغيّرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه، ذلك أنّ الحركة السرديّة لا تجري على نسق واحد وإنّما هي تراوح بين الإسراع والإبطاء. وبناء على ما استقرّ في التقاليد القصصيّة والروائيّة ميّز السرديّون بين أربعة أشكال أساسيّة في حركة السرد اصطلح على تسميتها الحركات السرديّة الأربع ألا وهي الإضمار(*) أو الحذف والوقفة(*) والمجمل(*) والمشهد(*). ويعدّ الإضمار أسرع هذه الحركات السرديّة إذ يحيل على مدّة زمنيّة من الحكاية لا يوافقها حيّز في النصّ. وأمّا الوقفة فهي أشدّها بطئاً إذ إنّ الحيّز النصّيّ في هذه الحالة لا توافقه مدّة زمنيّة من الحكاية. وأمّا المجمل فسرعته غير ثابتة. ويحقّق المشهد الحواريّ ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب(*) وزمن الحكاية(*) (Genette, 1972,1983).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرعة، مدّة، توافق زمنيّ، لاتوافق زمنيّ، إضمار، وقفة، مجمل، مشهد.

ف.ن.

## حشو راجع إفاضة *(Paralepse/Paralepsis*

## حكائيّ زائف *Pseudo-diégétique/Pseudo- diegetic*

أدرج "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في القسم الخاصّ بالخارقة السرديّة(*) المندرج في مبحث الصوت السرديّ(*). وقوام الحكائيّ الزائف أن يُدرَج ما هو خارج عن الحكاية(*) وعن مستوى سردها(*) في نطاق هذه الحكاية(*) وفي المستوى السرديّ الذي تُحكى فيه.

ومن جنس هذا الحكائيّ الزائف أن تتولّى الشخصيّة(*) (أ) سرد(*) قصّة عشق عاشتها الشخصيّة (ب) ثمّ تفسح الشخصيّة (أ) للشخصيّة (ب) المجال لتحكي بنفسها قصّة عشقها. ولكن أثناء القصّة تتولّى الشخصيّة (أ) سرد هذه القصّة دون إعلان عن تغيير في مستوى السرد ودون ذكر لتغيّر الصوت السارد من (ب) إلى (أ). فكأنّها تحكي قصّتها الخاصّة. فتصبح قصّة (ب) قصّة لـ (أ) ضمن ما سمّي حكائيّاً زائفاً.

► المواد ذات الصلة. ـ خارقة سرديّة، صوت، مستويات سرديّة، شخصيّة، سرد.

م. م. خ

## حكاية *Histoire/Story*

الحكاية هي أحد مقوّمات القصّة(*) إذ يمثّل مضمونها القصصيّ الذي تؤدّيه الأحداث(*) القائمة على التتابع واقعيّة كانت أو متخيّلة (Genette, 1972). وتنهض بهذه الأحداث شخصيات(*) في زمن ومكان(*) معيّنين.

وليست الحكاية موقوفة على القصّة المكتوبة بل قد ترد في القصّة تُروى مشافهة. وقد تكون في شريط سينمائيّ وفي غيره من الفنون ذات المنحى الحكائيّ. والحكاية بهذا المعنى ضرب من التجريد إذ لا يمكن إلّا أن تكون ملتبسة بالخطاب الذي يحملها وبالراوي(*) الذي يرويها (Todorov, 1966). وكثيراً ما يتصرّف هذا الراوي في ما يُنقَل من أحداث فيقدّم أحداثاً ويؤخّر أخرى ويستحضر منها ما فات ويستشرف منها ما لم يقع. ولهذا فهي ترد على أشكال مختلفة من الأنظمة من قبيل النظام القائم على التدرّج في نقل الأحداث والنظام القائم على التوازي الماثل في ما يمكن أن يظهر من تشابه بين بعض المقاطع القصصيّة التي تدور فيها الأحداث.

ولئن ميّز عدد من الإنشائيّين في دراستهم القصّة بين الحكاية والخطاب على نحو ما أنجزه "تودوروف" فإنّ "جونات" مثلاً (Genette, 1972) يرى عدم مشروعيّة دراسة الحكاية مفصولة عن الخطاب الذي تتأدّى به وفيه.

► المواد ذات الصلة. ـ شخصيّة، قصّة.

م.م.خ

## حكاية رمزيّة راجع أليغوريا *(Allégorie/Allegory)*

## حكاية شعبيّة

*Conte populaire/Folktale*

المصطلحان العربيّ والفرنسيّ حديثان تولّدا ضمن اهتمام علوم إنسانيّة مختلفة بالآداب الشفويّة. ويندرج تحت المصطلح أنواع عديدة من القصص الشفوي القصير ذي المنشأ الشعبي أو الذي كُتب على شاكلته. وهي أنواع متعدّدة متداخلة من حيث المصطلحات الدالّة عليها والحدود غير الثابتة، ممّا جعل تعريف هذا النوع أو ذاك لا يكون في الغالب تعريفاً جامعاً مانعاً.

والمصطلح العربي " حكاية " كان دالاً في البداية على تمثيل الأصوات والحركات. فالحكاية بهذا المعنى محاكاة. ولم يدلّ المصطلح على السرد(*) إلّا بعد القرن 3 هـ/ 9م تقريباً. وصار مرادفاً أحياناً لمصطلحات أخرى سابقة في الاستعمال كالقصّة(*) والخبر(*) والحديث والسّمر (القاضي، 1998). وإذا نظرنا في مدوّنة سرديّة من التراث متأخّرة ككتاب "ألف ليلة وليلة" وجدنا وجهاً من ذلك الترادف بين مصطلحات عديدة : سيرة، حكاية، نادرة، قصّة، ووجدنا الحكاية تُستعمل على ألسنة الرواة للدّلالة على حكايات شخصيّاتُها تاريخيّة فهي قريبة من الأخبار، وللدّلالة على حكايات جامعة بين عالم الواقع وعالم السحر والعجائب شأن الخرافات. لذلك نبّه بعض دارسي الكتاب إلى ما فيه من أصناف من الحكايات يقترب بعضها من الواقع ويحلّق بعضها في أجواء الخيال. فذكروا الحكايات الغراميّة والنوادر(*) والحكايات المثليّة(*) والأساطير(*) والخرافات والحكايات التعليميّة والكرامات الصوفيّة والحكايات البطوليّة (طرشونة، 1986، تاج، 2006).

وقد لاحظ الدّارسون الغربيّون أيضاً أنّ تعريفات المصطلح متعدّدة وحدوده غير قارّة. بل إنّ مصطلح " حكاية" (Conte) قد ظلّ في الآداب الأوروبيّة منذ القرن 17 متجاذباً بين الحكاية الشعبيّة (Conte populaire)والحكاية الأدبيّة (Conte littéraire) التي تعني الحكايات التي ألّفها أدباء مثل "شارل برّو" (Perrault) محاكاة للحكاية الشعبيّة وإفادة من عوالمها العجيبة وطرائقها السرديّة. وقد انبنى على محاولات الجمع للتراث الحكائيّ الشفويّ في بلدان عديدة منذ القرن 19 ودراستها دراسة منهجيّة إبراز لأصناف عديدة للحكاية الشعبيّة، منها حكايات الحيوان (Contes d'animaux) والخرافات (Contes merveilleux) والحكايات الدينيّة (Contes religieux) والحكايات الهزليّة (Contes facétieux) وغيرها (Bricout, 1996, Simonsen, 1998).

وإذا كانت هذه التصنيفات الأغراضيّة قد وجدت اعتراضاً ونقداً من الباحثين في

الأشكال والبنى (Propp, 1970)، فمن الثابت أنّ الحكاية الشعبيّة بأنواعها المختلفة موغلة في القدم. ولم تخل ثقافة من الثقافات من السرد الشفويّ ممارسة اجتماعيّة يوميّة في المجالس العائليّة والقبليّة أو احتفاليّة في الساحات العامّة ومراكز العبادة وغيرها. وكانت ذات وظائف عديدة، أهمّها الإمتاع والتسلية دون شكّ وخاصّة ما كان متّسماً بالهزل أو سارداً قصص الحبّ والمغامرات والعجائب. ولكنّ الجماعة توكل لهذه الممارسة السرديّة وظائف أخرى لا تقلّ أهمّيّة. فمن الحكايات الشعبيّة ما يعبّر عن تمسّك الذاكرة الجماعيّة بتاريخها الخاصّ. وقد تتضمّن، علاوة على إضاءة الأصول، رسماً لمعايير اجتماعيّة وأخلاقيّة. ومن الحكايات ما يتضمّن بعداً تفسيريّاً يتّصل بالظواهر الطبيعيّة. ومنها أيضاً ما يتّخذ منحى تربويّاً يهدف إلى إعداد الأطفال لخوض غمار الحياة (Bricout, 1996).

إنّ مختلف هذه الوظائف لتبرز قيمة ذلك السرد في مختلف المجتمعات وتنبّه إلى أنّ الحكاية، وإن كانت في الظاهر بسيطة بل ساذجة وطفوليّة أحياناً، هي في الواقع شفّافة وكثيفة في آن. فالحكايات الشعبيّة، وخاصّة الخرافات منها، ذات شحنات تصويريّة عالية الرمزيّة مشابهة لما نجده في الأحلام والشعر. وتكتسب تلك الصور كفاءة في التأثير والانغراس في ذاكرة المتلقّين من خلال انتظامها ضمن منطق سرديّ (Belmont, 1999).

ولا يمكن النظر أيضاً في إنشائيّة(*) الحكاية الشعبيّة بمعزل عن طابعها الشفويّ. فهي وليدة المشافهة إنتاجاً وسرداً وتداولاً. وهي كغيرها من الأجناس الشفويّة السرديّة وغير السرديّة مجهولة المؤلّف(*). والرواة الشعبيون يعتبرون أنفسهم دائماً مجرّد ناقلين ولا يشعرون أنّهم منشئون. ولكنّ الباحثين تبيّنوا أنّ الحكاية الواحدة قد يكون لها عشرات الروايات المشابهة لها والمختلفة عنها في آن داخل فضاء ثقافيّ، وكثيراً ما تنتقل عبر الثقافات والأزمنة. ولذلك قد لا تكون الحكاية في جوهرها هي تلك المدوّنة عن رواية من الروايات الشفويّة، ولا تلك المدوّنة في صيغة جامعة لعناصر من الروايات الشفويّة المختلفة، لأنّ الكتابة تثبّت الحكاية وتجعلها نصّاً نهائيّاً مغلقاً. إنّ الحكاية التي تظلّ محكيّة شفويّاً تنمو وتتشكّل وتتحوّل عبر مقامات السرد المتتالية. ولذلك فضّل بعض الباحثين تعريفها بالقول إنّ الحكاية "هي مجموع رواياتها" (Belmont, 1999).

الراوي الشعبيّ (Conteur) هو إذن ناقل ومبدع في آن. وهو يميّز بين القاعدتيْن اللتيْن تتحكّمان في حياة الحكاية: الثبات والتحوّل. ويسعى من أجل ذلك إلى الموازنة بين موهبتيْن: الذاكرة والإبداع. فلكلّ راوٍ في الغالب مجموعة من الحكايات ممّا تداوله

الرواة السابقون. ولكنّه يروي الحكاية المحفوظة بألفاظه الخاصّة، بل إنّه لا يحكيها بالطريقة نفسها دائماً. فهو يستند إلى البنية الحدثيّة للحكاية المنقوشة في الذاكرة، ولا تقتصر براعته الفنّيّة على صياغة خطاب قصصيّ(*) ممتع وإنّما هو قادر أيضاً على إثرائها بمقاطع سرديّة قد تكون مستعارة من حكايات أخرى (Belmont, 1999).

ولمّا كان المقام السرديّ(*) شفويّاً قائماً على التخاطب المباشر، فإنّ الراوي يكيّف لغة خطابه بالتناسب مع الجمهور المستمع ومع موضوع الحكاية. فهو لا يروي أمام جمهور مختلط بالعبارات والصيغ التي يستعملها أمام جمهور من الرجال. ولا يروي حكاية هزليّة بالأساليب التي يعتمدها في سرد الخرافات أو قصص البطولة. ثمّ إنّ هذا السرد الشفويّ لا تؤدّيه اللغة المنطوقة وحدها. فللتنغيم وتعابير الوجه وحركات اليديْن والمراوحة بين الصوت والصمت نصيب هامّ من أداء سرديّ يروم الراوي من خلال عناصره المختلفة تنبيه جمهوره ومضاعفة انفعاله (Calame-Griaule, 1999).

وتختلف أصناف الحكاية الشعبيّة من حيث البنية. فحكايات الحيوان والحكايات الهزليّة هي في العادة قصيرة ذات بنية بسيطة وشخصيّات قليلة. فالأولى تبدأ بانفصال(*) لتنتهي بانفصال جديد. ويقوم نظامها السرديّ على تعارض بين شخصيّات حيوانيّة ضعيفة الجسم قويّة العقل وشخصيّات حيوانيّة قويّة الجسم ضعيفة العقل. ومن نماذجها حكايات الذئب والمعزاة وحكايات الثعلب والذئب. أمّا الحكايات الهزليّة فتقوم على تصوير مواقف السذاجة والغباء أو التحيّل أو غيرها. وبصرف النظر عن طبيعة الحيوانات في الصنف الأوّل وطبيعة الموضوع والشخصيّة المثيرة للإضحاك بكلامها وأفعالها في الصنف الثاني، فإنّ قصر الحكايات في هذيْن الصنفيْن وبساطة بنيتها قد يسّرا الإنشاء المستمرّ على مثال كلّ حكاية مرويّة ممّا جعل منها سلاسل متتابعة حلقاتها، بطلها الحيوان نفسه أو الشخصيّة الساذجة أو المخادعة نفسها (Simonsen, 1998). ويعتبر جحا في بعض الثقافات الشعبيّة الإسلاميّة من أشهر الشخصيّات المضحكة، وقد نُسج حوله عدد لا يحصى من النوادر (يونس، 1968).

أمّا الخرافات فهي في الغالب أكثر طولاً وذات بنية أكثر تعقيداً. ولكلّ راوٍ في مجال ثقافيّ محدّد صيغ مألوفة للابتداء والاختتام. وفي "ألف ليلة وليلة" صورة من تلك الصيغ، إذ نجد شهرزاد تقول في الكثير من الفواتح: "بلغني أيّها الملك السعيد أنّه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"، ونجدها تقول عند الانتهاء: "ولم يزالوا في عشرة ومودّة إلى أن أتاهم هادم اللذّات ومفرّق الجماعات ومخرّب القصور ومعمّر القبور وهو كأس الممات فسبحان الله الذي لا يموت". هذه العبارات تكون في العادة

موقّعة تعلن بداية الحكاية أو انتهاءها، وبالتالي الدخول إلى عالم متخيّل عجيب أو الخروج منه، وتمثّل تجسيداً لميثاق تخييليّ ينعقد بين الراوي والمرويّ لهم(*). وفي هذين الموضعيْن من الخرافة، أي فاتحتها وخاتمتها، يكون طرفا الخطاب حاضريْن فيه. فالراوي يعلن عن نفسه وقد يوجّه الخطاب إلى الجالسين حوله كما في تقاليد السرد الشفويّ العربيّ حينما يصلّي الراوي على الرسول ويطالب مستمعيه بالصلاة والاستغفار. وقد يكون منطلق الحكاية حواراً بين الجمهور والراوي ، كما في بعض مجالس السرد الشفويّ الأوروبيّة، إذ يُطلب منه أن يحكي وهو يتمنّع ويدّعي النسيان حتّى يضمن انتباه مستمعيه وتعلّقهم بخطابه (Belmont, 1999). أمّا سرد الخرافة، فيما عدا الفاتحة(*) والخاتمة(*)، فيتميّز في الغالب بامّحاء(*) الراوي واحتجابه وراء سرد موضوعيّ خال من العلامات المباشرة الدالّة على الذاتيّة ممّا يسمح بمفارقة المرويّ لهم عبر المخيّلة عالم الواقع والخطاب ليتابعوا غرائب عالم الخرافة وشخصياتها(*) وأحداثها(*) التي لا تخضع إلّا لمنطق خاصّ، هو منطق الخرافة.

فالمقطع الأوّل الذي يحدّد عادة فضاء الأحداث أو موضع انطلاقها وزمنها قد يشير إلى "بلاد بعيدة" أو "زمن قديم"، وقد يشير أيضاً إلى أمكنة مألوفة كبغداد والقاهرة وفلورنسا وغابات أوروبّا. ولكن مع هذا الضرب من التحديد أو ذاك، يتّسم عالم الخرافة بخرق نظام الكون المألوف. فالشخصيّات البشريّة والحيوانيّة تتفاعل مع شخصيات غريبة لا حدّ للمخيّلة في تشكيلها من حيث الحجم والصوت والحركة. وشخصيّات الحكاية جميعها قادرة بكفاءة ذاتيّة أو بمساعدة سحريّة على الاختفاء وقطع المسافات الطويلة في لمح البصر والتحوّل من شكل إلى آخر وتحويل الأشياء أو إنشائها من عدم بواسطة كلمات أو حركات محدّدة. ولبعض الأمكنة وعناصر الطبيعة خصائص مميّزة أيضاً. فمن العيون ما يحوّل ماؤها الذكر أنثى أو الإنسان حيواناً، ومن الأشجار ما يثمر ثماراً غير عاديّة كالجواهر، أو يحمل أوراقاً ذات وظائف سحريّة تبحث عنها الشخصيّات أو تتأثّر بخصائصها دون معرفة سابقة، ممّا يؤكّد أنّ المكان بعناصره المختلفة ليس مجرّد إطار للأحداث والأعمال وإنّما هو مؤثّر في المسار الحدثيّ مساهم في تعقّده أو انفراجه (Carlier, 1998).

وقد تحظى الشخصيّات، على اختلاف طبائعها، بأسماء أو ألقاب تتّصل بمهنها أو مواقعها الاجتماعيّة أو شكلها. وقد توصف بالجمال أو القبح، وبالطيبة أو الدهاء والخبث أو غيرها. ولكنّ شخصيّات الحكاية مسطّحة دون عمق نفسيّ ولا يكاد

وصفها(*) الموجز يتجاوز الأوصاف النمطيّة، فهي مجرّد قائمة بأدوار محدّدة ضمن الحبكة(*) (Belmont, 1999).

وكثيراً ما تخضع الأحداث للمصادفة. فالبطل(*) الذي يعتزم إنقاذ المرأة المختطفة قد يخرج دون تحديد لاتّجاه سيره أو خطّة للفعل(*)، فيقطع المسافات قبل أن يجد مساعدة غير متوقّعة. وتتعاقب الأحداث والأعمال بانتقال البطل من مكان إلى آخر ومواجهته عراقيل متنوّعة لا يكاد ينجو فيها من خطر حتّى يواجه آخر. وتلك المصادفات والأخطار المتتالية هي من جملة مولّدات كثيرة للتشويق(*). وقد يظهر التشويق أيضاً في عناصر من بداية الحكاية لا يعرف البطل والمتلقّي لها معنى إلّا في النهاية، كأن يتسلّم البطل من المساعد البشريّ أو الخارق أشياء دون أن يحدّد له وظيفتها أو أوان استعمالها.

ومع أنّ مواضيع الخرافات في تاريخها الطويل لا تُحصى والعناصر المكوّنة لعوالمها الحدثيّة تبدو بالغة التنوّع، حاول بعض الباحثين اكتشاف البنى المولّدة لهذه الكثرة. وقد لاحظ الشكلانيّ الروسيّ "بروب"، عند دراسته للحكايات العجيبة الروسيّة، وجود عناصر ثابتة، هي أعمال الشخصيّات ووظائفها، وأخرى متغيّرة، هي أسماء الشخصيّات وصفاتها. واعتبر أنّ الخرافات، على اختلافها، تقوم على عدد محدود من الوظائف، معرّفاً الوظيفة بكونها "عمل الشخصيّة منظوراً إليه من حيث دلالته في سياق الحبكة" (Propp, 1970). وقد أحصى إحدى وثلاثين وظيفة(*) تدور في فلكها أحداث الخرافات الروسيّة وأحداث عدد كبير جدّاً من خرافات الشعوب، وإن كان التعاقب الحدثيّ في الخرافة الواحدة قد لا يستعمل الوظائف كلّها.

وبصرف النظر عن حدود هذه الترسيمة الوظائفيّة(*) في تحليل مختلف الخرافات الإنسانيّة، وعن المحاولات اللاحقة التي اعتمدت التراث الشفويّ عند شعوب أخرى وقدّمت مناويل أكثر تجريداً لكشف البنى العامّة في الخرافات والحكايات الشعبيّة الأخرى، فإنّ الكشف عن الخصائص الإنشائيّة للخرافة وللحكاية الشعبيّة عامّة يظلّ رهين الفصل الصعب بل المستحيل أحياناً بين تحقّقاتها المتحوّلة في التداول الشفويّ وصيغها المكتوبة. وذلك المكتوب هو في الحقيقة مستويات وأصناف:

- التدوين المباشر، من جنس ما يقوم به الباحثون في التقاليد الشفويّة إلى اليوم.
- التدوين الجامع للروايات المختلفة في صيغة واحدة "أكثر اكتمالاً"، شأن ما فعله الأخوان "غريم" (Grimm) في القرن 19 عند تدوين الحكايات الشعبيّة الألمانيّة.

– التدوين المجهول مؤلّفوه والمتراكمة طبقات النصّ فيه عبر الزمن. وأبرز مثال إنسانيّ هو كتاب "ألف ليلة وليلة".

– الكتابة الأدبيّة التي تفيد من التراث الشفويّ أو تنشئ على مثاله، كما نجد عند ابن المقفّع، والكاتب الإيطاليّ "بوكاتشيو" (Boccace) صاحب كتاب "ديكامرون"، والكاتب الفرنسيّ "برّو" الذي اشتهر بكتابه حكايات الجنّيّات (Contes de fées).

► **الموادّ ذات الصلة**. ـ اختبار، أساس بنائيّ، أسطورة، إصلاح، إصلاح الافتقار، بطل، بنية الممثّلين، تبرير، تخييل، تزاوج الوظائف، تفرّع، حبكة، حكاية، حكاية مثليّة، خارق، خبر، راوٍ، سيرة شعبيّة، عجيب، غريب، مرويّ له، منوال فواعل، موتيف، نادرة، وضع أوّلي، وظيفة.

ن . ب

**حكاية عجيبة** راجع **حكاية شعبيّة** *(Conte merveilleux/Marvellous tale)*

## حكاية فلسفيّة *Philosophical story/Conte philosophique,*

الحكاية(*) الفلسفيّة جنس أدبي(*) ظهر في فرنسا منذ القرن الثامن عشر. ويُطلق المفهوم على القصّة(*) التخييليّة التي تعتمد المفارقة والسخرية، وتحفز القارئ(*) على التفكير والتأمّل عبر أسلوب جدليّ مستهدفة النقد والإصلاح. وهي أيضاً ذات بناء قصصيّ تقليديّ (وضع أوّليّ(*) ـ اضطراب ـ وضع نهائيّ)، وتُستهلّ عادة بالفاتحة المألوفة في القصص والخرافات: "كان في قديم الزّمان"، ولا تدور أحداثها في زمن مخصوص، وغالباً ما تقع في أمكنة مبهمة. أمّا شخصيّاتها فنكرات لا أسماء لها، إذ تعوّض بصفات من قبيل "البريء" أو "الساذج" في حكايات "فـ.لتير". ويُعزى تغييبُ الاسم العلم إلى أنّ الشخصيّة(*) وسيلة إلى بسط أطروحة متّصلة بقضايا فلسفيّة مجرّدة كالوجود والمصير والبعث والاعتقاد.

ومن أشهر الحكايات الفلسفيّة "كنديد" و"زاديغ" و"ميكروميغاس" لـ"فولتير" و"جاك الجبري" لـ"ديدرو" و"أسفار جولفر" لـ"جوناثان سويفت". وهذه الحكايات منها ما يسمّى روايات فلسفيّة(*)، وهو ما يدلّ على عدم استقرار المصطلح.

ولا نعدم في السرد(*) العربيّ القديم حكايات توطّدت فيها الصلة بين الأدب والتفلسف يمكن اعتبارها حكايات فلسفيّة من قبيل "حيّ بن يقظان" لـ"ابن طفيل". والحكايات الحكميّة الواردة على ألسنة الحيوان في "رسائل إخوان الصفاء" التي تطلق عليها عادة تسميةُ الخرافة الحكميّة (Apologue).

► الموادّ ذات الصلة. ـ حكاية، جنس أدبيّ، رواية، رواية فلسفيّة.

ع.ع.

## حكاية مثليّة

*Fable - Apologue/Fable*

الحكاية المثليّة جنس سرديّ وجيز موغل في القدم شأنه شأن أجناس وجيزة أخرى كالخرافات والأساطير(*) والحكايات(*) وناشئ مثلها في مهد النشاط الحكائيّ الشفويّ عند شعوب عديدة. فقد ذهب الظنّ بالدارسين إلى أنّ هذه الحكايات التي تضطلع فيها بالبطولة شخصيّات حيوانيّة والتي تصوّر عالمها قد نشأت في الهند. ولكنّ الأبحاث الأنتروبولوجيّة بيّنت اشتراكاً إنسانيّاً في إنتاجها وتداولها تداولاً شفويّاً ترتّبت عليه ضروب من المحاكاة(*) والتحوير وتداولاً كتابيّاً لم تخلُ الترجمة فيه أيضاً من التحريف، فتراجع اهتمامهم بإشكاليّة الأصل والمصدر وانصرفوا إلى النظر في إشكاليّات أخرى مثل وظيفة هذا الجنس السرديّ في المجتمع والخصائص الأسلوبيّة والبنيويّة التي تنطوي عليها نصوصه ورحلتها في المكان والزمان (Encyclopaedia Universalis).

ولقد استغرقت الحكايات المثليّة في مختلف الثقافات زمناً طويلاً للانتقال من الشفويّ إلى المكتوب، ومن وضعيّة الخطاب المجهول مؤلّفه إلى وضعيّة النصوص المنسوبة. وقد نُسبت الحكايات المدوّنة عن الروايات الشفويّة أحياناً إلى عَلَم من الأعلام تداولت الكتب القديمة والحديثة اسمه دون أن يكون ممكناً ضبط دوره الدقيق وحدود مساهمته، شأن الحكيم الهنديّ "بيدبا" (Bidpai) الذي زعم ابن المقفّع أنه اعتمد كتابه المترجم إلى الفارسيّة ، وحرص "لافونتين" على إعلان دينه إزاءه، وشأن "إيزوب" (Esope) الكاتب المفترض لمجموعة من الحكايات المثليّة اليونانيّة والذي قد يكون عاش في القرن السادس ق م ، وقد مثّل الإنتاج المنسوب إليه مصدراً للمحاكاة والاحتذاء عبر القرون وخاصّة عند الكاتب الرومانيّ "فادر" (Phèdre) (Bray, 1946).

وكان مسار التحوّل من الحكايات الشفويّة المجهولة المؤلّف(*) إلى النصوص المكتوبة المنسوبة قد ظلّ في عالم الشرق القديم والإسلاميّ محافظاً في الغالب على نثريّة الخطاب. فالحكاية المثليّة لم تحتج إلى النظم لإبراز أدبيّتها إذ ظلّت قصّة نثريّة عند "ابن المقفّع" (ت142 هـ) و"سهل بن هارون" (ق3هـ) والكاتب المجهول لـ " الأسد والغوّاص" (ق 5هـ/ 11 م) و"ابن عربشاه" (ت854 هـ) ، وإن وجدت محاولات لتحويل "كليلة ودمنة" شعراً شأن ما فعله "أبان اللاّحقي" (ت200هـ) أو "ابن الهبّاريّة" (ت509هـ). أمّا في التاريخ الأدبيّ الأوروبيّ فقد صاحب ذلك التحوّل اختيار للنّظم. وبرزت في القرن الميلاديّ الأوّل تجربة الرومانيّ "فادر" وفي القرن السابع عشر تجربة الفرنسيّ "لافونتين".

ومع أنّ الحكايات المثليّة في مختلف الثقافات المذكورة قد كانت في الغالب قصصاً أبطالها(*) شخصيّات(*) حيوانيّة، فإنّ تعريفها بذلك وحده يظلّ قاصراً. فمن جهة نجد نصوصاً عديدة من هذا الجنس لا يدور الخطاب(*) فيها على عالم الحيوان، فالشخصيّات(*) الإنسانيّة كثيرة في حكايات "ابن المقفّع" و"فادر" و"لافونتين"، ومن جهة أخرى نجد الحيوانات شخصيّات قصصيّة فاعلة بل متكلّمة أحياناً في أجناس سرديّة شفويّة أخرى كالخرافات والأساطير والسير الشعبيّة(*).

الحكاية المثليّة قصّة موجزة ذات بنية سرديّة بسيطة، وتندرج عادة في سياق التضمين وإن كانت هي نفسها تنبني على التضمين أحياناً. وسواء أكان أبطالها من الحيوانات أم من البشر فإنّ صفات هؤلاء الأبطال تتميّز بالثبات ، فالقويّ يظلّ قويّاً والمغفّل يظلّ مغفّلاً. ثمّ إنّ هذه الحكايات تستهلّ غالباً أو تردف بجهاز حجاجيّ يضبط لها مقصداً أخلاقيّاً واضحاً. فمن أهمّ ما يميّز الحكاية المثليّة أنّها قائمة على ثنائيّة السرد(*) والاعتبار. وكثيراً ما تتجسّد هذه الثنائيّة في البنية النصيّة بشكل ظاهر صريح. فتتصدّر العبرةُ سرد الحكاية أو تتلوه.

وقد يقوم النصّ المثليّ أحياناً على بنية ثلاثيّة، فيتكوّن من وحدات ثلاث: التقديم وهو يحقّق الوظيفة التقريريّة، والسرد الذي يحقّق الوظيفة التمثيليّة، والتعليق أو التعقيب وهو يحقّق الوظيفة التأويليّة (فرج بن رمضان، 2002). ومثال ذلك ما نجده في حوار بين شتربة ودمنة في "كليلة ودمنة": "إذا اجتمع المكرة الظلمة على البريء الصالح كانوا خلقاء أن يهلكوه وإن كانوا ضعفاء وهو قويّ، كما أهلك الذئب والغراب وابن آوى الجملَ حين اجتمعوا عليه بالمكر والخديعة والخيانة. قال الثور شتربة: زعموا أنّ أسداً كان في أجمة مجاورة [...] وإنّما ضربتُ لك هذا المثل لتعلم أنّه إن كان أصحاب

الأسد قد اجتمعوا على هلاكي فإنّي لست أقدر أن أمتنع منهم ولا أحترس.. " (ابن المقفّع، كليلة ودمنة).

ومهما تكن النزعة التعليميّة منكشفة والعبرة بارزة فإنّ الحكاية المثليّة هي في جوهرها شكل من القصّ الرمزيّ، إذ تتجلّى صورة مجازيّة استعاريّة قائمة على مشابهة ومماثلة بين حقيقة عامّة وقصّة مفردة تُجعل مثلاً لتلك الحقيقة مجسّداً لها. ولفظ "المثل" كثير التواتر في "كليلة ودمنة". لكنّ المعنى العامّ المراد يظلّ باطناً مستوراً يُدفع القارئ(*) إلى استخراجه من تحت حجاب السرد ومعناه الأوّل الظاهر.

ولا شكّ في أنّ هذه الخاصّيّة الاستعاريّة الجامعة بين الظاهر والباطن، أو بين المعنى ومعنى المعنى، تجعل من الحكاية المثليّة خطاباً يتجاوز الإمتاع بالسرد إلى المحاجّة والإقناع بفكرة والدعوة الصريحة أو الضمنيّة إلى التعلّم من تجارب الإنسان والاعتبار بها. ولذلك لم يكن غريباً أن تُفتتح هذه الحكايات أو تُختتم بحِكم أو ترِد على ألسنة شخصيّاتها عبارات حِكَميّة، ممّا يُرجّح أنّ الحكاية المثليّة إن هي إلّا تسريد(*) للأمثال والحِكم التي راجت في ثقافة محدّدة أو عند شعوب عديدة بفعل التثاقف. وهذا يفسّر اعتماد الحكاية المثليّة في عوالمها الحكائيّة عالم الغابة والحيوان رمزاً لعالم الإنسان، ويفسّر كذلك أنّ زمنها زمن مطلق وإن كانت شخصيّاتها إنسانيّة أحياناً. وإذا كانت الحكاية المثليّة قد ظهرت بعد مراحل التداول الشفويّ في شكل نصوص كتابيّة منسوبة إلى أعلام، ومفردة أو متجاورة ضمن مجاميع، فإنّها قد تكون أيضاً منضوية ضمن نصوص مركّبة وأكثر طولاً تقوم فيها بوظائف متعدّدة، وإن كان من الممكن عزلها أو تنقّلها إلى نصوص مركّبة أخرى.

وفي الأدب العربيّ القديم نماذج عديدة من النصوص المركّبة التي تضمّنت حكايات مثليّة ، من أبرزها وأقدمها "كليلة ودمنة". ففي هذا النصّ ونصوص أخرى متأثّرة به من قبيل "الأسد والغوّاص" و" فاكهة الخلفاء"، تتمثّل الشخصيّات الحيوانيّة والإنسانيّة بحكايات تبرّر بها مواقف في مسار القصّة أو تريد إنشاء مواقف جديدة عبر المحاجّة والإقناع. فتحتلّ الحكاية المثليّة مستوى من المستويات السرديّة(*) التي يؤطّر بعضها بعضاً بفعل اتّسام البنية السرديّة القائمة على التضمين بالانفتاح والتفرّع في درجات كثيرة أحياناً.

ولكنّ الحكايات المثليّة، سواء أكانت متولّدة من تقلّبات التداول الشفويّ أم منشأة على شاكلة تلك المتداولة شفويّاً، تكتسب عند كتابتها واندراجها في نصّ(*) مكتوب خصائص ناشئة من التفاعل مع نصوص وأجناس كتابيّة مجاورة. فبالإضافة إلى احتلالها

مواقع في مستويات سرديّة متعدّدة ضمن بنية التضمين، وذاك التعدّد من خصائص الكتابة لا المشافهة، تبدو النصوص المثليّة المؤطّرة(*) أو المضمّنة حاملة لأصداء من الأمثال والحِكم والأشعار وأنماط من الكتابة كالسجع وضروب أخرى من البديع والترسّل والإسناد وطرائق الاستشهاد بالنصوص الدينية والأدبية وغيرها. (دائرة المعارف الإسلاميّة،EI2 ، بكّار، 1988، كيليطو، 1988، فرج بن رمضان، 2001 ، 2002)

► **المواد ذات الصلة**. ـ أسطورة ، بطل، حكاية شعبيّة، خطاب قصصيّ ، شخصيّة قصصيّة، محاكاة ، مستويات سرديّة، نصّ ، نص سرديّ.

ن .ب

**حكي** راجع **حكاية** *(Histoire/Story)*

**حكي** راجع **قصّة** *(Récit/Narrative)*

**حكي** راجع **سرد** *(Narration/Narrating)*

**حكي زائف** راجع **حكائيّ زائف** *(Pseudo-diégétique/Pseudo-diegetic)*

## حوار *Dialogue/Dialogue*

الحوار أسلوب من أهمّ أساليب القصّ مثل الوصف(*) والسرد(*) بحصر المعنى. ورغم هذه الأهمّيّة فإنّ منظّري السرديات(*) لم يخصّوه بدراسات نظريّة معمّقة. فـ"جونات" (Genette, 1972) مثلاً لم يدرسه في ذاته وإنّما نظر إليه من زاوية المدّة(*) أو السرعة(*). ووصف أشكال وروده في النصّ السرديّ(*)، إذ قد يُنقل قسم منه في

الخطاب المباشر(*) حيناً ويُنقل قسم أو أقسام أخرى في الخطاب المرويّ(*) أو الخطاب غير المباشر(*) أو الخطاب غير المباشر الحرّ(*) أحياناً أخرى. فعدّه حين يُنقَل نقلاً مباشراً مشهداً(*). واعتبره مجملاً(*) عند وروده مسروداً. وقاربه من زاوية الصيغة(*) وتحديداً من زاوية المسافة(*). ويعني بها المسافة بين الحوار ومرجعه من جهة وبين الحوار والمرويّ له(*) من جهة أخرى. وتكون بعيدة عندما تنقل الأقوال المتبادلة نقلاً غير مباشر وتقرب بل تنزع إلى الامّحاء في صورة نقل الحوار في الخطاب المباشر الذي هو من أشدّ أنماط الأقوال المنقولة محاكاة لما يفترض أنّ الشخصيات(*) القصصيّة نطقت به.

ويعدّ الحوار موطناً من أهمّ مواطن تعدّد الأصوات(*) في النصّ السرديّ (أصوات أعوان السرد(*) التخييليّين وعوني السرد الواقعيّين، المؤلّف(*) والقارئ(*)). وينهض بوظائف متعدّدة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصيّة والإسهام في بناء الحكاية(*) بالتمهيد لأحداثها و/أو بالارتداد إلى ما مضى منها ممّا تعمّد الراوي إسقاطه و/أو بالإشارة سلفاً إلى ما لم يبلغه السرد بعد.

ومنذ أوائل تسعينيّات القرن الماضي اغتنت دراسة الحوار القصصيّ بفضل الأبحاث المهتمّة خاصّة بالتداوليّة(*) وبالتفاعل القوليّ(*) والمحادثة العاديّة. فبدأت تظهر ملامح نظريّة خاصّة بالحوار الروائيّ من روّادها "جان ميشال آدام" (Jean-Michel Adam, 1992) و"سيلفي دورر" (Sylvie Durrer, 1994, 1999). فحُدّ بأنّه الأقوال المتبادلة بين شخصيّتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكلّ ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسناديّ(*). ودُرس في ذاته وفي علاقته بسياقه القصصيّ. فعدّ وحدة نصيّة مكوَّنة ومكوِّنة إذ يُكوِّن، مع غيره، النصّ القصصيّ، وتُكوِّنه وحدات متراتبة هي الأعمال اللغويّة(*) والتدخّل(*) والتبادل(*). وله، في الآن نفسه، داخل العمل القصصيّ استقلاليّة نسبيّة إذ يختلف عن سائر المكوّنات أ[illegible] وبنية وأنماطاً.

فللحوار أسلوب مخصوص يحاكي الأسلوب الشفويّ. فله، بوصفه محادثة، من الشفويّ المرجعيّ خصائص كبعض عيوب النطق والمعجم العامّيّ والتنغيم والتكرار والصمت والحذف التركيبيّ الظاهر في هذا التبادل: "-متى نلتقي؟ -غداً". وله، بوصفه مكوّناً من مكوّنات العمل القصصيّ، خصائص تقرّبه من المكتوب كالمعجم الفصيح وسلامة التراكيب. وللحوار بنية نظريّة ثلاثيّة شبيهة ببنية المحادثة اليوميّة: تحيّة أو تبادل افتتاح وتبادل أوسط أو جوهر الحوار (أو التفاعل القوليّ) وتحيّة أو تبادل اختتام

(Kerbrat-Orecchioni, 1990, 1995). وغالباً ما تنشدّ هذه التبادلات بعضها إلى بعض بروابط متينة تردّ إلى احترام المتحاورين قوانين الخطاب(*) أو قواعد المحادثة(*) كأن تُردّ التحيّة ويجاب عن السؤال.

إلّا أنّ الحوار غالباً ما يرد مبتوراً. وأكثر مكوّناته عرضة للبتر أو "التغييب" التبادلان الافتتاحيّ والاختتاميّ. ويكون ذلك حين يؤدّيان دوراً علائقيّاً صرفاً (التمهيد لجوهر التفاعل أو موضوعه الأساسيّ بالنسبة إلى الأوّل والتخفيف من حدّة الفراق بالنسبة إلى الثاني). وعندما يُثبتان (أو يثبت أحدهما) فذلك دليل على أنّ وظيفتهما (أو وظيفته) تتجاوز الدور العلائقيّ. فالراوي، وهو يتوسّل بالحوار، لا ينسخ واقعاً سبق النصّ وإنّما ينشئ عملاً قصصيّاً له منطقه وقوانينه الخاصّة التي تفرض أن يكون الحوار تامّاً حيناً وأن يكون مبتوراً أحياناً أخرى. بل قد يرد الحوار نتفاً لا تتجاوز أحياناً التدخّل الواحد.

والحوار أنماط يمكن ردّها إلى ثلاثة حسب العلاقة بين المتحاورين والأعمال اللغويّة المهيمنة (Durrer, 1994). فإذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يعلمه الآخر هيمن السؤال الحقيقيّ وجوابه. وبذلك يكون الحوار تعليميّاً تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصيّة التي تعلمها إلى الشخصيّة أو الشخصيات التي تجهلها.

ويكون الحوار جدليّاً إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحاورين وهيمن التقرير والدحض أو الإثبات والنفي. فإذا قُرعت الحجّة بالحجّة إلى أن يُقنع طرف الطرف الآخر أو إلى أن يقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان الحوار جدليّاً. أمّا إذا تكافأت العلاقة وبُدِئ الحوار بالاختلاف وانتهى به وهيمن التقرير والتقرير المضادّ أو الدحض وتمّ الانتقال من موضوع الخلاف الأصليّ (رأي أو موقف مّا) إلى النيل من ذات الطرف المحاور (السباب والتهديد...) فإنّ الحوار يعدّ سجاليّاً.

وأيّاً يكن نمط الحوار فإنّ حضوره في النصّ السرديّ ودرجته دالّان على العلاقات بين الشخصيات وعلى رؤية المؤلّف للعالم.

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ تداوليّة، تفاعل قوليّ، خطاب إسناديّ، عمل لغويّ، تدخّل، تبادل، قوانين الخطاب، قواعد المحادثة.

م. ن. ع

## حوار داخليّ
*Dialogue intérieur/Internal Dialogue*

الحوار الداخليّ ضرب من المونولوغ(•) الداخليّ يظهر في النصوص والمقاطع السرديّة(•) بضمير المخاطَب. ويتميّز بإقامة وضع تلفّظيّ مشترك بين المتكلّم والمخاطَب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما. فالمخاطَب لا يجيب بل يظلّ شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه (Danon-Boileau, 1982). وهو خطاب مصوغة أفعاله النحويّة في المضارع.

ورغم أنّ الأزمنة لا تخضع في المونولوغ لأيّ تنظيم داخليّ فإنّ الأمر خلاف ذلك في الحوار الداخليّ. فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة ويتيح وصف العالم الخارجيّ دون قطع استرسال تيّار الوعي(•) (Van Rossum-Guyon, 1970) مثلما يبيّنه هذا الشاهد: "الشرطيّ أمامك يعبس قليلاً، يأخذ سيجارة ويشعلها، صوت أبيك يأتي من الداخل [...]" (محمد الباردي، قمح أفريقا).

ويعدّ الحوار الداخليّ علامة حداثة سرديّة بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعاً سابقاً للسرد(•) ولا يصف أيّ شيء وإنّما هو يرتّب مرجعاً ويبنيه ويقدّمه في اللحظة التي يختلقه فيها (Danon-Boileau, 1982).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مونولوغ، تيّار الوعي.

م ن ع

## حواريّة
*Dialogisme/Dialogism*

هو مصطلح له مع "الحوار"(•) جذرٌ مشترَك. وهو ما لم يعزب عن ذهن مبدعه "ميخائيل باختين" حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائيّ. فوجود هذه العناصر المشتركُ وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه، من شأنهما إنشاءُ كيان فنّي واحد هو الرواية(•). وقد انتبه "باختين" (Bakhtine, 1987) لمفهوم الحواريّة عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغويّة وأركاناً قصصيّة، في الآن نفسه. فالرواية، باعتبارها ظاهرة لغويّة، تقتضي دراسةُ خطابها مجاوزة الجملة إلى الملفوظ أي مجاوزة ما هو كيان لغويّ مجرّد إلى ما هو كيان لغويّ يتنـزّل في مقام. وقد لاحظ أنّ الملفوظ

مثلما يعبّر عن انتماء المتكلّم الاجتماعيّ والإيديولوجيّ يخضع لإكراهات المقام حيث المخاطَب الذي قد يختلف عن هذا المتكلّم انتماءً اجتماعيّاً وإيديولوجيّاً. وهذا من شأنه تقويض مفهومي الانسجام(*) والأحاديّة اللغويّين. فاللغات تتعدّد. أمّا الملفوظ الواحد فتتنافر فيه الأصوات إذ يستدعي صوتُ المتكلّم صوتَ السامع ويستبعده في الآن نفسه.

وقد بلور "باختين" مفهوم "الحواريّة" اعتماداً على إنتاج "دوستويفسكي" الروائيّ حيث تتعدّد الأصواتُ(*). ويتجلّى هذا التعدّد في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلّى في مستوى الأفكار والمواقف. والخطاب الروائيّ -حسب "باختين"- يتميّز بسمة أساسيّة هي استغلالُه الواعي المنتظمُ لبنى اللغة "الحواريّة"، والحضور المتواقت في ملفوظ واحدٍ لصوت المتكلّم وصوت غيره.

ورغم انتباه "باختين" لكون كلام الآخر يتنـزّل في الرواية منـزلةَ المحاورِ المكافئ لصوت المؤلّف(*) فهو لا يُعتبَر منشئ الحوارية في الخطاب الروائيّ إذ الحواريّة، في نظره، ملازمةٌ للرواية في كلّ عصورها، ماثلةٌ فيها بدرجات متفاوتة، متّصلة كأوثق ما يكون الاتّصالُ بالبنى الإيديولوجيّة التي تعبّر عن مختلِف الشرائح الاجتماعيّة والتي ظهرت في سياقها. وقد ارتبط ميلاد الرواية -حسب باختين دوماً- بالعصور التي شهدت اهتزازاً في الإطلاقيّة المتسلّطة للغة الواحدة المتّحدة الجوهر في مجتمع محدّد أو حضارة معيّنة. وأُعيد فيها النظرُ بسبب انبجاس لغة أو لغات أجنبيّة في الأفق الثقافيّ. والرواية، إذ تتعدّد فيها أساليب الكتابة ولغاتُ الشخصيّات المتعدّدة وأصوات الأطراف المتصارعة، لا تجتمع فيها هذه العناصر على أيّ وجه اتّفق بل هي تنصهر فيها وتضطلع بوظيفة تركيبيّة جديدة وتقوم بينها وبين العناصر الأخرى علاقاتٌ تضفي على وجودها أبعاداً لم تكن لها في وضعها الأوّل.

واعتماداً على مفهوم الحواريّة التي تنطلق من التفاعل بين صوتَيْ المتكلّم والسامع، أقامت "جوليا كريستيفا" (J. Kristeva, 1969) أسس بنائها النظريّ لمفهوم التناصّ(*) وتفاعل الخطابات والنصوص بعضها مع بعض.

وقد نبّه "س. موارِان" (S. Moirand, 1990) لكون الحواريّة تتّخذ بعدين اثنين مختلفين هما الحواريّة التناصّيّة، والحواريّة التفاعليّة. تحيل الأولى على ما يميّز خطاب المتكلّم من خطابات غيره. فهو، إذ يستدعي الشاهد ويحدّه ببداية ونهاية، يعبّر عمّا يُسمّى التغاير التلفّظيّ (Hétérogénéité énonciative). وهو السمة الرئيسة للحواريّة التناصّيّة

هذه. في حين تحيل الثانية على التجلّيات المتعدّدة للتبادل القوليّ(*). من ذلك أنّ الراوي يفصّل خطابه على قدر جمهوره. فيأخذ في الاعتبار فهم هذا الجمهور وجوابه المؤجّل واستجابته ورفضه أي إنّه ينتظر ردود فعل عمليّة إزاء فهمه ويستبق ردود الفعل هذه.

◀ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تفاعل قوليّ، تناصّ، حوار، رواية، مؤلّف، مونولوغيّة.

أ. س. / م. ق.



**خاتمة** *Clôture/Ending*

حظيت خواتيم النصوص والخطابات باهتمام السرديّات(•) في العقود الأخيرة، وإن كانت المسألة قد عُرضت باختصار في البلاغة التقليديّة. فالبلاغة العربيّة قد نبّهت على ضرورة أن يتأنّق المتكلّم في ثلاثة مواضع من كلامه، وهي الابتداء والتخلّص والانتهاء "لأنّه آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس" (القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة). وأولت البلاغة اللاّتينيّة في دراستها لعناصر الخطبة وخصائصها الضامنة لنجاعتها اهتماماً بموضع الاختتام (Péroraison). فرأته المحلّ الذي يلخّص فيه الخطيب موضوع خطابه ويسعى فيه إلى مضاعفة تأثيره في الجمهور.

وقد رأى "فيليب هامون" في مقال له (Hamon, 1975) صار مرجعاً أنّ ذلك المصطلح اللاّتينيّ الدالّ على نهايات الخطب يبدو ممحّضاً للخطاب الشفويّ. فآثر استعمال مصطلح آخر (Clausule) ، قديم هو أيضاً في البلاغة اللاّتينيّة وإن كان قليل الاستعمال، ويدلّ خاصّة على الأساليب الإيقاعيّة المميّزة لخاتمة الجملة في النثر أو الجمل الخاتمة لمقطع نصّي. ولعلّ المفهوم البلاغيّ للمصطلح في أصل نشأته هو الذي حمل "هامون" على ألّا يقصر ذلك المصطلح على خاتمة النصّ، وعلى أن يقترح شموله للخواتيم النصيّة والخواتيم الداخليّة، أي خواتيم الفصول وما شابهها من أقسام النصّ(•).

أمّا الدراسات التي سبقت مقال "هامون" أو تلته فقد آثرت في الغالب مصطلحاً آخر: (Clôture). وظلّ هذا المصطلح في تجاور وتنافس مع المصطلحيْن المذكوريْن ومصطلحات أخرى شأن المصطلح (Exipit) الدّال في معناه الدقيق على الجملة الأخيرة

من النصّ، والمصطلح (Epilogue) الدالّ على فقرة توضع مستقلّة في نهاية النصّ وتقوم بمهمّة التلخيص وسرد مآل الشخصيّات(*).

ولمّا كانت الخواتيم متنوّعة تنوّعاً لا يكاد يُحصر بحسب المؤلّفين والأجناس الأدبيّة(*) والعصور، فقد اقترح "هامون" أنْ تُدرس الظاهرة انطلاقاً من جملة من الثنائيّات التقابليّة التي تُشكّل صِنافة (Typologie) تقريبيّة ومفتوحة. وفي هذه الصنافة التي استغلّها الباحثون بعده (Marti, 1999)، (Larroux,1995) وحاولوا تطويرها، تتميّز الخواتيم الداخليّة من الخارجيّة، والخواتيم المحافظة المندرجة ضمن معيار أجناسيّ من المخالفة المجدّدة. وتقابل النهايات المتوقَّعةُ والمعلَنةُ النهاياتِ غير المتوقَّعة. وتختلف الخواتيم التي تبدو قويّة النبرة بارزة الأسلوب عن التي تبدو ضعيفة خافتة. وتتواجه الخواتيم المفتوحة وغير المفتوحة.

وبصرف النظر عن تداخل هذه الثنائيّات وشمولها للظاهرة، انتبه الباحثون لما تفرضه بعض الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة من معايير تخصّ الخاتمة كما تخصّ غيرها من مواقع النصّ وخصائصه. فثمّة أجناس تُقنّن بدرجات متفاوتة نهايات النصوص المندرجة فيها شأن الحكاية المثليّة(*) المنتهية بالعبرة، والخطبة الدينيّة الإسلاميّة المنتهية بالدعاء، والخرافات المنتهية بانتصار البطل(*) ومجازاته بعد صراع طويل، والمقامة(*) التي تنغلق بانكشاف المكدّي وتبريره لتحيّله، وقصص الرحلات(*) التي يكون ختام النصّ فيها ذكر العودة إلى الديار، والمسرحيّات التراجيديّة التي ينتهي مسارها الحدثيّ بالموت، وروايات التحقيق البوليسيّة(*) التي يتكفّل المشهد الأخير فيها بالكشف عن المجرم الحقيقيّ من بين مجموعة من المتّهمين.

وقد حظيت الخاتمة في الأجناس الأدبيّة الحديثة أيضاً بمنزلة في تحديد الخصائص والفوارق الأجناسيّة. فالشكلانيّ الروسيّ "إيخنباوم" قد اعتبر أنّ من مميّزات الأقصوصة(*) نهايتها الحاسمة وغير المتوقّعة، بينما تميل الرواية(*) إلى الخاتمة الضعيفة الهادئة (الخطيب، 1982). ولكنّ النصوص السرديّة التخييلية الحديثة، تبدو أقلّ انصياعاً للمعايير وأكثر سعياً إلى جماليّة المخالفة والتفرّد. ولذلك تثير خواتيمها من الإشكاليّات ما لا تثيره النصوص القديمة أو المندرجة في جماليّة التقليد.

فمن الأسئلة المطروحة سؤال الحدّ: أين تبدأ الخاتمة النصيّة؟ وهو سؤال يُطرح خاصّة على النصوص التي لا تتميّز الخاتمة فيها باستقلال فضائيّ طباعيّ، أو التي يكون الخطاب فيها مسترسلاً غير منقسم إلى أقسام أو فصول، أو يكون الخطاب على العكس متشظّياً كثير الفواصل ومتعدّد الوحدات.

وقد تتيسّر مهمّة القارئ(*) حين يوجد مقطع أخير من النصّ، مهما يكن طوله، حاملاً علامات معلنة عن النهاية. ومن ذلك ما نجده في رواية "يوسف القعيد" "أخبار عزبة المنيسي" التي وُسم فصلها الأخير بـ"مشهد ختامي" وهو يقابل فصلها الأوّل "مشهد افتتاحي"، وقُسّم المشهد الختامي نفسه إلى مقاطع صغرى كان عنوان الأخير منها "خاتمة المشهد" (القعيد، أخبار عزبة المنيسي). وقد تكون العلامات الدالّة على النهاية ذات طابع أجناسيّ تثير ذاكرة القارئ وتذكّره بالمعهود لديْه من النصوص، أو ذات طابع سرديّ عبر تغيّرات ظاهرة في الخطاب القصصي(*) كالإسراع في وتيرة السرد(*) والنزعة إلى التلخيص والتحوّل في المقام السرديّ(*)، أو ذات طابع ميتاسرديّ حيث ينقلب الراوي(*) معلّقاً على مرويّه ومعلناً بشكل صريح نهاية القصّة(*)، كما في خاتمة "المتشائل" لـ"إميل حبيبي". فالنصّ يُفتتح بصيغة إسناديّة تُذكّر بالسرد العربيّ القديم: "كتب إليّ سعيد أبو النحس المتشائل قال". أمّا مقطعه الأخير فيبتدئ بالقول: " يرغب المحترم الذي تلقّى هذه الرسائل العجيبة أن يبلغكم بأنّها كانت تَرِد عليه ملموغة في بريد عكّا. ولذلك ظلّ يبحث في عكّا عن مصدرها حتّى قادته قدماه إلى مستشفى الأمراض العقليّة". فالرواية تنتهي ببحث الراوي عن صاحب الرسائل التي كوّنت متن الرواية والتحقيق في حقيقة وجوده. وهو يوجّه خطاباً إلى المرويّ لهم(*) لمساعدته على بحث يُنبّه هو نفسه لجوهره: "كذلك مضى المحترم الذي تلقّى هذه الرسائل العجيبة وفي قلبه رغبة في أن تُساعدوه في البحث عن سعيد هذا. ولكن أين ستبحثون؟ فإذا صدّقتم حكاية التجاته إلى إخوته الفضائيّين ورحتم تبحثون عنه في دياميس عكّا القديمة فقد يصيبكم ما أصاب المحامي مع المجنون [...] فكيف ستعثرون عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعثّروا به؟" (حبيبي، المتشائل). وربّما تجلّى الراوي في نهاية بعض الروايات في صورة المؤلّف المعلن عن ظروف الكتابة وحدود المكتوب. وهكذا قد يكون المقطع الختاميّ محدّداً وجليّ الملامح. ولكنّ علاقة الراوي بمرويّه وبالمرويّ له تسعى إلى تشويش مقروئيّة النصّ وتزيد مهمّة القارئ عسراً.

إنّ الخاتمة في علاقة عضويّة بمختلف عناصر البنية النصيّة وخاصّة الفاتحة(*). ولذلك يهتمّ المؤلّفون بالاختتام اهتمامهم بالابتداء. ويبدو ذلك جليّاً في موقف "مارسيل بروست" الذي صرّح في إحدى رسائله بأنّه كتب الفصل الأخير من الجزء الأخير من روايته "بحثاً عن الزمن الضائع" إثر كتابته الفصل الأوّل من الجزء الأوّل. والمؤلّف

عامّة يوكل للخاتمة وظائف لا تقتصر على إشعار القارئ بأنّ القصّة المرويّة قد شارفت النهاية . فخاتمة النصّ السرديّ(*) لا تتطابق بالضرورة مع نهاية المسار الحدثيّ، إذ قد ينتهي النصّ وتبقى النهاية معلّقة. وقد ينتظر القارئ، اعتماداً على المنطق الحدثيّ في القصّة المقروءة أو على المألوف من النصوص الشبيهة، خاتمة مناسبة لذلك المنطق ثمّ يُفاجأ بغير المتوقّع والمخيّب لانتظاره. ثمّ إنّ الخطاب القصصيّ لا تتعاقب مقاطعه بالضرورة في تطابق مع منطق الأعمال(*) وسيرورة الحكاية، كما أبرزته الترسيمة الخماسيّة(*) عند "لاريفاي" (Larrivaille, 1974) أو السباعيّة عند "آدام" (Adam, 1992)، ولذلك فإنّ الخاتمة النصيّة قد توافق مقطعاً من المقاطع الأولى أو الوسطى من المسار الحدثيّ (Marti, 1999) .

إنّ الخاتمة النصيّة موضع يبني فيه المؤلّف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن، ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتّى يسترجع عناصر القصّة عبر إعادة القراءة أو التذكّر ويأخذ الخطاب في كليّته شكليّاً ودلاليّاً ويذهب في التأويل وإدراك الرسالة ما يتجاوز الظاهر من المرويّ أو الخطاب الراوي. وهذا السعي قد تترجمه أساليب عديدة مثل استعادة الخاتمة لعناصر من العنوان أو الفاتحة أو مواضع محدّدة من النصّ، ومثل التكثيف الأسلوبيّ عبر أساليب تصويريّة وإيقاعيّة وحكميّة أو الكشف عن لعبة السرد من أجل كسر الوهم المرجعيّ(*) ودفع القارئ إلى تفاعل خطابيّ مخصوص، أو غيرها من الوسائل. وإذا كان المؤلّفون على تفاوت في حرصهم على إبراز الخاتمة سرديّاً وخطابيّاً، فإنّ الخاتمة مهما بدت هادئة أو متوقّعة تظلّ في علاقة عضويّة بالنصّ وموضعاً من أهمّ المواضع التي تتقاطع فيها الكتابة بما هي تشكيل والقراءة بما هي إعادة تشكيل (Marti, 1999, Larroux, 1995, Hamon, 1975) .

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ أقصوصة، حكاية، خطاب قصصيّ، رواية، سرد، سرديّة، فاتحة نصيّة ، منطق الأعمال، نصّ، نصّ سرديّ.

ن . ب

**خارج حكائيّ** راجع **خطاب خارج الحكاية** *(Extadiégétique/Extradiegitic)*

**خارج الحكي** راجع **خطاب خارج الحكاية** *(Extadiégétique/Extradiegitic)*

## خارق *Surnaturel/Supernatural*

حدّ "تودوروف" (Todorov, 1970) الفانتاستيكيّ(*) بكونه التردّد الذي يشعر به الإنسان إزاء حدث هو في ظاهره خارقٌ للقوانين الطبيعيّة التي لا يعرف الإنسان سواها. أمّا الخارق الذي يُستعمَل في الفانتاستيكيّ والعجيب(*) والغريب(*) فهو مجموع الظواهر التي تتدخّل للقيام بحدث مّا في العالَم. وتكون هذه الظواهر على غير ما ألفه البشر. فهم يعرفون العالَم خالياً من الشياطين والتوابع أو الجنّ ومصّاصي الدماء. وعندما يحدث ما يخالف المألوف لا يمكن لهؤلاء البشر تفسير ذلك بالقوانين التي تعوّدوا استعمالها في حياتهم العامّة (نفسه). ومثال ذلك استعمال "ابن شهيد" التوابع والزوابع لمرافقته في تقويم شعر الشعراء: «قلتُ له: بأبي أنتَ! من أنتَ؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجنّ. فقلتُ: ما الذي حداك إلى التصوّر لي؟ فقال: هوًى فيك، ورغبةٌ في اصطفائك؟ قلتُ: أهلاً بك أيّها الوجه الوضّاح». (ابن شهيد، التوابع والزوابع).

والخارق المستعمَل في الفانتاستيكيّ وفي العجيب ليس مثار هلع بالضرورة. لكنّه قد يكون كذلك في الغريب. فالتردّد الذي تلقاه الشخصيّة(*) والمرويّ له(*) إزاء الحدث الخارق أو إرجاعُهما هذا الحدث إلى ممارسة سابقة أو نسبة الراوي(*) الحدث إلى زمن غابر: «كان يا ما كان في قديم الزمان» من شأن هذا كلّه أن يبدّد الشعور بالهلع. من ذلك حديث الشيخ الثالث صاحب البغلة في حكاية التاجر مع العفريت عن المرأة التي مُسخت بغلةً (ألف ليلة وليلة). فهذا المسخ خارقٌ لمألوف البشر لكنّه لا يسبّب هلعاً.

أمّا ورود حدث خارق لا يتيسّر تفسيرُه بما يتسنّى من معارف، وهذا هو الغريب(*)، فمدعاةٌ إلى الهلع. من ذلك ما ورد في رواية "إلياس خوري" "أبواب المدينة" من هلع الرجل الغريب من غموض المكان: «يدور الرجل، فيرى رجلاً يحمل

رمحاً وعلى رأس الرمح ثعبانٌ صغيرٌ. يفتح الثعبانُ فمه ويلفّ ذيله على رأس الرمح، والرجل برمحه يمشي». وهذا الهلع قد يتجاوز الشخصيّة والمرويّ له(*) إلى القارئ الواقعيّ(*).

كلّ هذا يدلّ على أنّ الخارق إنّما يتولّد من اللغة. فهو من نتاجها وهو الذي يقوم عليها دليلاً. فالشيطان ومصّاصو الدماء لا وجود لهم إلّا في الكلمات. واللغة وحدها هي التي تقرّب البعيد أي الخارق من الأذهان عبر التشابيه والاستعارات: «الرجل الغريب يرتعد، يشعر أنّه صار وادياً عميقاً، الهوّة تنفتح إلى أسفل» (إلياس خوري، أبواب المدينة). وبذلك يصبح هذا الخارق رمزاً لغويّاً شأنه شأن الصور البلاغيّة. فالصور، متى تجسّدت بالكلمات، كانت أقرب إلى الواقع مأخوذاً في حرفيّته (Todorov, 1970).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ عجيب، غريب، فانتاستيكيّ.

أ.س.

## خارقة سرديّة

*Métalepse/Metalepsis*

يندرج هذا المصطلح في مسألة الخطاب القصصيّ(*). ويعني أشكال التداخل بين عالم القصّة(*) المضمّنة وعالم القصّة الإطار(*) وتحطيم الحدود المنطقيّة بينهما. فعندما تتعدّد في أثر قصصيّ المستويات السرديّة(*) بتعدّد القصص والرواة لا يكون العبور من مستوى إلى آخر عادة إلّا بواسطة السرد(*) باعتبار أنّ وظيفته الأساسيّة تتمثّل في أن يدرج، في وضعيّة محدّدة، معرفة ما عن وضعيّة أخرى سواء أكان المرويّ في الدرجة اللاحقة متصلاً في أحداثه(*) وشخصياته(*) بالقصّة الإطار أم كان غريباً عنه.

لكنّ تاريخ السرد، وخاصّة الرواية(*)، يقدّم أمثلة متنوّعة للتداخل بين المستويات. فمن ذلك خروج الشخصيّات من عالمها واقتحامها العالم المؤطّر لقصّتها، كأن تخرج من كتاب تقرأه شخصيّة قصصيّة لتجاور تلك الشخصيّة القارئة وتشاركها في أقوال وأعمال وتؤثّر فيها أو تتأثّر بها. وقد تخرج بعض الشخصيّات من لوحة زيتيّة أو من مسرحيّة معروضة فتكون مشاركة للشخصيّات المشاهدة في المكان أو العمل. ومن أمثلة ذلك حديث الشخصيّة القصصيّة عن دورها وعن المؤلّف(*) الذي أنشاها وخروجها بذلك من عالم الحكاية(*) إلى عالم السرد والتأليف، كما في رواية "شكاوى المصريّ

الفصيح' : 'أنا الوحيد الذي أعطاه المؤلّف فرصة الكلام عن نفسه أكثر من مرّة في هذه الرواية العجيبة. وهو لم يعطني هذه الفرصة من أجل سواد عينيّ. ولكنّه وهو يعاني متاعب خلقي اكتشف أنّ لديّ بعض القدرات الأدبيّة [...] لا أقول إنّني المؤلّف. هناك فوارق بيني وبينه.إنّه يسكن بين أربعة جدران وتحت سقف[...] وأنا في القبر كما تعرفون من قبل' (القعيد، شكاوى المصري الفصيح).

ونجد الخارقة السرديّة أيضاً في الاتّجاه المعاكس. فقد يقتحم المؤلّف أو الراوي حدود القصّة المرويّة كأن يدعو المؤلّف القارئ إلى مشاهدة شيء في العالم المرويّ أو التأثير فيه، كما لو كانا معا جزءاً من ذلك العالم.

والخارقة السرديّة أسلوب فنّي لا يقتصر حضوره على السرد الأدبيّ، فاستعمالاته في المسرح والسينما عديدة ومتنوّعة (Genette, 1972, 2004).

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ خطاب على الخطاب، خطاب قصصيّ، سرد، شخصيّة، راوٍ، قصّة إطار، مؤلّف، مستويات سرديّة.

ن . ب

## خبر

***Khabar/Averral***

الخبر شكل أساسيّ من أشكال السرد(•) العربيّ القديم، وربّما أطلق عليه اسم الحديث الذي ارتبط معناه بما روي عن الرسول صلّى الله عليه وسلّم من أقوال. ويشترك الخبر مع الحديث النبويّ في قيام كلّ منهما على سند ومتن. غير أنّ وظيفة السند في الحديث النبوي هي تحقيق (Véridiction) الحديث أي 'البرهنة على أنّه حقيقيّ قد صدر عن الرسول فعلاً، أمّا في الخبر الأدبيّ فالإسناد وسيلة للمشاكلة (Vraisemblabilisation) أي إيهام القارئ(•) أو السامع بأنّ الخبر ممكن الوقوع إن كان مداره على الأحداث(•) وممكن القول إن كان مداره على الأحاديث' (محمّد القاضي، 1998).

إنّ هذه البنية الثنائيّة القائمة على السند والمتن تشفّ عن أصول الخبر الشفويّة. وقد ظلّت تلك السمة عالقة بالخبر حتّى بعد أن تطوّر وأصبح ينشأ في رحم الكتابة. ومن أهمّ ما ترتّب على تلك السلسلة من الأسماء التي تسبق كلّ متن أنّ الخبر ظلّ شكلاً سرديّاً مجهول المؤلّف(•)، لأنّ مبدعه، وإن أنشأه من عند نفسه إنشاء، يتعيّن

عليه بفعل مواضعات الخبر أن ينسبه إلى غيره وأن يوهم بأنّه لا يعدو أن يكون ناقلاً له يردّد ما سمعه وينقله بأمانة. "وإذا كنّا نجد في العربيّة كلمة الشاعر للدلالة على قائل الشعر، وكلمة الخطيب للإشارة إلى صاحب الخطبة، فإنّ كلمة الأخباريّ لا تدلّ إلا على راوي الخبر والقصّة(•) والحكاية(•)" (محمّد القاضي، 1998).

إنّ هذا الوضع المخصوص هو الذي جعل الخبر وحدة سرديّة مستقلّة متنقّلة من سياق إلى آخر ومن كتاب إلى غيره ومن مؤلّف إلى سواه وكأنّها ملك مشاع أو نهب متاح، وهو ما سمّي بظاهرة "إعادة الإنتاج المتكرر" (Stefen Leder, 1988). ولئن صحّ في حالات كثيرة أنّ الخبر يصلنا من خلال نقلة أخذوه سماعاً أو انتسخوه من الكتب ليس لهم منه إلّا الرواية، فإنّ الخبر منذ القرن الهجريّ الثالث على الأقلّ أخذ يغدو منوالاً للوضع ومجالاً للإبداع، غير أنّ مبدعيه كانوا يبذلون قصارى الجهد ليتخفّوا ويتواروا ملبسين ابتكارهم ثوب التكرار موهمين أنّ إبداعهم ليس إلّا وجهاً من وجوه الاجترار.

وبناء على ذلك ظهر أثر المشافهة في متن الخبر فجاء قائماً على بنية بسيطة تشدّ مكوّناتها في الأغلب الأعمّ ثنائيّة سرديّة واحدة ترد مرّة أو تتكرّر في الخبر الواحد من قبيل الاستخبار والإخبار، والطلب والاستجابة أو عدم الاستجابة، والفعل(•) وردّ الفعل، والتحويل، واللغز... ومدار هذه المتون عادة على إبراز مأثور الأقوال، ومن ثمّ فإنّ بلاغة الأقوال فيها مقدّمة على سريّ الأفعال. وممّا ترتّب على ذلك أنّ أدب الأخبار "يقدّم القول المحكم على البناء المحكم" (محمّد القاضي، 1988)، لذلك كثيراً ما ينقطع الخبر حين تنطق الشخصيّة(•) بالقول البليغ ويترك مآلها هملاً.

على أنّ بنية الخبر يمكن أن تكون مركّبة، وقد يتولّد التركيب من تكرار البنية البسيطة الواحدة أو من التضمين أو من النظم(•). وتتميّز الأخبار بتقديم الوظائف(•) على الشخصيّات، وهو ما يتجلّى في نسبة العمل(•) أو الأعمال نفسها إلى شخصيّات متعدّدة. وبذلك تكون الوظائف في الأخبار ممثّلة لعنصر الثبات في حين تمثّل الشخصيّات فيها عنصر التحوّل.

أمّا خطاب الخبر فسمته الرئيسيّة أنّه يقوم على "أسلوب سرديّ يقدّم في إهاب أسلوب تمثيليّ. وهذه الخطّة تهب الراوي(•) حرّيّة أكبر في التدخّل تحت ستار الحياد" (محمد القاضي، 1988). ولمّا كان الراوي يعمل على التخفّي والتواري فإنّ الخطاب السرديّ في الأخبار يتّسم عادة بالاقتصاد والاقتصار على ما هو ضروريّ لإيقاع الأثر في القارئ أو السامع. غير أنّ تنقّل الخبر وتعاور الرواة إيّاه في أطوار زمنيّة مختلفة

ومتباعدة أحياناً ربّما يسّر أمر التوسّع في الخطاب على نحو ما يظهر في نماذج من الأخبار المتأخّرة التي صارت مجالاً لإبراز قدرة الراوي على تجويد العبارة والإسراف في التفنّن.

وبعد أن كانت الأخبار في أوّل عهدها ترد تفاريق عصا أخذ الرواة ينشئون بينها ضروباً من الترابط منها التاريخيّ ("تاريخ اليمن" لعبيد بن شرية الجرهمي، "سيرة(*) الرسول" لابن إسحق، "كتاب الأوراق" للصولي، "الوزراء والكتّاب" للجهشياري)، ومنها الغرضيّ ("البخلاء" للجاحظ، "عيون الأخبار" لابن قتيبة، "الفرج بعد الشدّة" للتنوخي)، ومنها المختلط ("الأغاني" للأصبهاني). على أنّ هذا الترابط تطوّر في حالات قليلة فأنشأ قصصاً تتتابع الأخبار فيها وفق خطّة واحدة، على غرار ما نجده في قصص العشاق العذريّين التي تؤول أخبارها إلى خمس عشرة وظيفة(*) هي: التعارف والحبّ والمخالفة والعقاب والطلب والردّ والزواج والمحنة والطلاق والتأزّم والتزويج والتدهور والتحدّي والوداع والموت.

إنّ اتّصاف الخبر بصفتيْ الاستقلاليّة والحركة قد يسّر إنشاء علاقات متنوّعة بين الأخبار تقوم على التماثل حيناً وعلى التركيب حيناً آخر. ومن ثمّ أصبح من المألوف أن نجد مشابه بين الأخبار يجسّدها حضور وحدات سرديّة دنيا فيها هي الموتيفات(*). ففي الروايات العذريّة مثلاً نقف على موتيف متواتر هو التعرّف عن طريق الخاتم، وهو يرد حين يحال بين العاشقين فيرسل المحبّ خاتمه إلى حبيبته عبر وسيط، وحين تراه الحبيبة تتعرّف عليه وتدرك أنّ حبيبها قريب من ديارها فتسعى إلى الاتّصال به.

من العلاقات التي تطرأ على الأخبار في سيرها الزمنيّ علاقاتُ التركيب وهي تظهر خاصّة في طور نموّ الأخبار حين يسعى جامعوها إلى التأليف بينها في مساق واحد، على نحو ما يظهر في عدد من قصص العشّاق والشعراء والمغنّين في كتاب "الأغاني". على أنّ هذا التأليف ما كان ليكون لولا ما قام عليه الخبر من خصائص تجعل الربط بين وحداته أمراً ممكناً سواء كان ذلك عن طريق الجمع أو الاحتواء أو المواصلة، أو عن طريق التضخيم والتفصيل والمسرحة والتجسيد، أو عن طريق التروية أي إيراد الخبر الواحد على لسان شخص تارة وعلى لسان غيره أخرى فتتغيّر صيغته كلّما نسب إلى راوٍ جديد.

لقد كان للخبر في الأدب والثقافة العربيّين منزلة مخصوصة إذ استطاع أن يتخلّل أغلب ضروب المعارف في القديم ويكون أسّاً لها، شأن الحديث والفقه والتاريخ والبلدان والسير والتراجم وغيرها. غير أنّ المجال الأدبيّ هو المجال الذي وجد فيه

الخبر أكبر حظوة، فكانت له مع الشعر علاقة طريفة كان الخبر في بدايتها خادماً للشعر ثمّ ما لبث حين اشتدّ عوده أن غدا مستخدماً للشعر مستحوذاً على مناطق نفوذه طوراً ساخراً منه عابثاً به طوراً آخر. وكذلك كانت صلة الخبر بالواقع إذ بدأ أسيراً للواقع يترسّم خطاه ثم سرعان ما انعتق من إساره وتحرّر من ربقته، ومن ثمّ خرج الخبر من مجال الإيديولوجيا السافرة إلى مجال الإيديولوجيا المقنّعة، فتخلّى عن المباشرة والتصريح ومضى يعزّز أدبيّته من خلال الإيحاء والتلميح.

ولئن كان الخبر بما هو شكل أساسيّ من أشكال القصّ عند العرب قد داخل مختلف ضروب التأليف فقد ظهرت فيه إرهاصات أجناسيّة على نحو ما تجلّى في أيّام العرب وفي قصص العشّاق، وحين احتلّ الخبر من الإبداع الأدبيّ العربيّ في القرن الرابع للهجرة محلاً رفيعاً خرج من أحنائه جنس قائم الذات هو المقامة(*) التي حافظت على بنية الخبر، لكنّها عملت على ترسيخ ثوابت فيه جديدة شكليّة ومضمونيّة، ممّا بوّأها لاحتلال موقع هامّ في منظومة السرد العربيّ قروناً متطاولة.

◄ المواد ذات الصلة. ـ سرد، قارئ، حدث، مؤلّف، قصّة، حكاية، فعل، عمل، نظم، سيرة، مقامة، موتيف، وظيفة، شخصيّة، مستويات سرديّة، خطاب، راو.

م. ق.

**خبر** راجع **حكاية** *(Histoire/Story)*

## خدعة

***Leurre/Illusion***

يندرج مصطلح "خدعة" في مبحث الترتيب الزمنيّ(*) وفي سياق دراسة ضروب الاستباق(*) على وجه التحديد. والخدعة عند "جونات" (Genette, 1972) بارقة(*) زائفة أو مجرّد علامة يوظّفها المؤلّف(*) لمراوغة القارئ(*) وتضليله. وقد عدّها "بارت" (Barthes, 1970) "مخاتلة وجواباً زائفاً وكذباً". وهي تستخدم في القصّة(*) لإرجاء الإجابة عن السؤال الذي يطرحه اللغز. والخدعة شأنها شأن البارقة ليست استباقاً وإنّما هي بذرة تتّضح دلالتها في طور لاحق من القصّة. وإذا كانت البارقة تهيّئ القارئ لما سيحدث فإنّ الخدعة تنشئ احتمالاً يتّضح بطلانه فيما بعد. ويستند المؤلّف إلى كفاءة القارئ السرديّة

التي تمكّنه من معرفة "البذور" إبّان ظهورها ليعرض عليه بوارق أو خدعاً، ولكن بمجرّد أن يكتسب القارئ القدرة على كشف الخدع وإحباطها يمكن المؤلّف أن يعرض عليه خدعاً زائفة سيتضح في ما بعد أنّها بوارق حقيقيّة (Genette, 1972).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ ترتيب، استباق، إنباء استباقي، بارقة.

ف. ن.

## خطاب إسنادي

*Discours attributif/Attributive Discourse*

الخطاب الإسناديّ هو العبارات والجمل التي ترد في سرد(*) مكتوب وترافق الخطاب المباشر(*) وتسنده إلى هذه الشخصيّة(*) أو تلك (Gerald Prince, 1978). وهو أداة من أدوات المحاكاة(*) توقف دوماً على قصور المكتوب عن نقل الشفويّ وتكشف عجز اللغة عن أن تكون، في مقام مشافهة، أداة التواصل الوحيدة.

ويكون الخطاب الإسناديّ موجزاً عندما يريد الراوي(*) التركيز في المقول. فيكتفي بتعيين المتكلّم وعمله اللغويّ(*). ويطول حين يرغب الراوي في شدّ الانتباه إلى القول. فيعيّن من يتكلّم ويذكر عمله اللغويّ ويضيف إلى ذلك جرس الكلام ودفقه والإيماءات والإشارات ومقام(*) التخاطب ومعنى الأقوال الخفيّ.

ورغم أنّ هذا الضرب من الخطاب ليس عنصراً من العناصر التكوينيّة في النصّ السرديّ(*) فإنّه يؤدّي، في صورة استخدامه، أدواراً مهمّة أبرزها، حسب برانس (نفسه)، كونه عامل وضوح في حالتي الحوار(*) المتعدّد الأطراف والتدخّل(*) الذي ينبثق وسط السرد. فهو ينسّق بين الأصوات. فيعيّن مصدر الكلام ووجهته ويضمن استقلاليّته ويؤكّد اختلافه. وهو، إلى ذلك، يسهم في رسم صورة الشخصيّة المتكلّمة. ويوجّه القراءة أحياناً.

وينتمي الخطاب الإسناديّ إلى خطاب الراوي. ولكنّ هذه النسبة لا تمنعه من أن يتضمّن، أحياناً، وجهة نظر إحدى الشخصيات. فيكون بذلك ملتقى وجهات نظر(*) وموطناً من مواطن تعدّد الأصوات(*) (Ducrot, 1984).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ خطاب مباشر، حوار، تدخّل، عمل لغويّ.

م. ن. ع

## خطاب خارجيّ راجع خطاب من خارج الحكاية

*(Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse)*

## خطاب حكائيّ *Discours diégétique/Diegetic Discourse*

يرتبط استعمال هذا المصطلح بمصطلح «Diégèse» الذي هو عند "جونات" (Genette,)1983 العالم الذي تحدث فيه الحكاية(*). ويختصّ الخطاب الحكائيّ بنقل عالم متخيّل(*) له زمان ومكان(*) معيّنان، وفيه تجري أحداث(*) تنهض بها شخصيات(*). فالخطاب الحكائيّ إذن خطاب يحمل حكاية يَنْقُل وقائعها راوٍ(*). وكلّ خروج عن نطاق العالم المذكور ينجرّ عنه عدول عن الوظيفة الحكائيّة للخطاب الحكائيّ كأن يجنح الراوي إلى التعليق على الأحداث أو إلى الحديث عن كيفيّة سرده(*) الحكاية. وعندئذ يصبح الخطاب خطاباً من خارج الحكاية (Abdallah Mdarhri Alaoui, 1988). فالخطاب الحكائيّ إذن وجه من وجوه الخطاب القصصيّ(*) الذي يشمل القصّة(*) بكلّ مكوّناتها.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ تخييل، شخصيّة، حكاية، راو، حدث، سرد، خطاب قصصيّ، قصّة.

م. م. خ

## خطاب روائيّ *Discours romanesque/Novelistic Discourse*

يرجع استعمال هذا المصطلح إلى "باختين" (Bakhtine, 1978) الذي يعرّفه بكونه ظاهرة اجتماعيّة لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون. فليس الخطاب في الرواية(*) شكلاً محضاً. وليس هو مجرّد حامل لأبعاد إيديولوجيّة. بل هو خطاب أدبيّ من أبرز خصائصه أنّه كلام معقّد البنى. ووجه التعقيد فيه أنّه ظاهرة متعدّدة الأساليب واللغات والأصوات .ولذلك فالخاصيّة الأسلوبيّة للجنس الروائيّ تتمثّل في اجتماع أساليب مختلفة في الملفوظ الرّوائيّ نفسه. فالخطاب الروائيّ خطاب إنشائيّ. وإنشائيّته(*) ليست منحصرة في الظاهرة الشكليّة. وإنّما تتجسّم في توجّهاته الحواريّة(*) التي تقتضي اجتماع

لغات مختلفة وأصوات متعدّدة وأساليب شتّى. فكلّ ملفوظ مسكون بأصداء استعمالات له مختلفة في سياقات أخرى تتفاعل في الرواية فتكوّن ماهيته الأدبيّة. وهذا ما يسمّيه "باختين" الحوار الداخليّ للخطاب.

وبهذا المفهوم للخطاب يتّسع مجال الرواية التي تصبح مفرداً في صيغة الجمع. فتنفتح على أجناس أدبيّة(*) مثل الشعر والأقصوصة(*) وأجناس غير أدبيّة مثل الدين ودراسة العادات (نفسه). ويمكن أن نسوق هذا المثال لتوضيح الطابع الحواريّ والتعدّدي للخطاب الرّوائي: "وعاشرت العفاريت الكفرة والجنّ المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار والبنات الطيور اللاتي يخلعن ريشهنّ فإذا لهنّ حسن يدوّخ العقول كأنّهنّ الحور العين، ونعمت بملمس القمصان البندقيّة، الذهبيّة منها والمشمشيّة والمطرّزة بأسلاك الفضّة على نساء لهنّ شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحدّ السيوف وشفاه كالعقيق وحبّ الرّمان" (إدوار الخرّاط، ترابها زعفران).

في هذا المقطع كلام قاله ميخائيل وهو مراهق يحلم بالنّساء. فكان كلامه مشبعاً بأجواء الكائنات الخارقة في كتاب "ألف ليلة وليلة" وبأفكار المسلمين يؤمنون بالجنّ والإنس وبالحور العين كما جاء في القرآن الكريم. فهذا الكلام إذاً ذو طابع حواريّ تفاعلت فيه أصوات مختلفة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب، إنشائيّة، تعدّد صوتيّ، ملفوظ، حوار.

م. م. خ

## خطاب سرديّ راجع خطاب قصصيّ

*Discours narratif] Narrative Discourse)*

## خطاب على الخطاب

*Métadiscours/Metadiscourse*

هذا المصطلح يشترك مع مصطلحات أخرى مشابهة كالميتالغة (اللغة الواصفة أو ما وراء اللغة) Métalangage والميتاتواصل Métacommunication في الدّلالة على جعل اللغة نفسها موضوعاً للكلام من حيث قواعدها المجرّدة وصيغها التعبيرية أو من حيث تحقّقاتها الخطابيّة وأشكالها التواصليّة.

وقد بيّن ياكبسون (1963) منزلة الوظيفة الميتالغويّة عند بيانه وظائفَ اللغة وارتباطها بالعوامل المكوّنة لعمليّة التواصل اللغوي. فبالإضافة إلى قيام اللغة بالإخبار عن العالم المحيط والإحالة على المرجع (الوظيفة الإحالية أو المرجعيّة référentielle Fonction) وتعبير المتكلّم عن ذاته وانفعالاته (الوظيفة التعبيرية أو الانفعاليّة F. expressive ou émotive) وحرصه على إفهام المخاطَب والتأثير فيه (الوظيفة الإفهاميّة أو التأثيريّة F. conative)، تقوم اللغة أيضاً بثلاث وظائف: هي التنبيهيّة (Phatique) حيث يحرص المتكلّم أثناء الخطاب على استمرار الاتّصال مع المخاطَب، والوظيفة الإنشائيّة (F. poétique) حيث يكون الكلام منظوراً إليه في ذاته وليس مجرّد وسيلة لتقديم مضامين محدّدة، والوظيفة الميتالغويّة حيث تنعكس اللغة على ذاتها وصفاً لقواعدها وإبرازاً لخصائصها.

وإذا كان ياكبسون (1963) قد بيّن أنّ الوظيفة الميتالغويّة لا تتجلّى في دراسات المناطقة واللغويين الذين يجعلون اللغة موضوعاً للدّرس والتدبّر فحسب، وإنّما تتجلّى أيضاً في الكلام اليومي، فإنّ الدّراسات التلفّظيّة(*) والتداوليّة(*) التي نظرت إلى اللغة في الاستعمال قد انتبهت لاتّساع الظاهرة وتنوّعها بحسب الوضعيّات الخطابيّة. فصيغ مصطلح " الخطاب على الخطاب " للدلالة على نظر صاحب الخطاب الشفوي أو المكتوب في خطابه أو خطاب غيره نظراً يدور على ما هو لغوي محض أو بما هو متّصل بخصائص الخطاب ومقاصده وطرائق إنجازه ومناسبته للمقام(*)، كالتدقيق في بعض العبارات أو الجمل وإعادة الصياغة والحرص على مداليل حرفيّة أو مجازيّة والاعتذار عن هفوة تعبيرية وانسعي إلى الوضوح أو المطالبة به وتأكيد بعض الأقوال أو دحضها وغير ذلك (Maingueneau, 1996).

ويتّخذ الخطاب على الخطاب في النصوص السرديّة مستويات عديدة وأشكالاً مختلفة متفاوتة من حيث الظهور والخفاء. فقد اعتبر هامون (Hamon, 1977a) أنّ النصّ السردي(*) قد يحاكي في مواضع منه العمليّة الميتالغويّة كما تتجلّى في مداخل المعاجم. فالوصف(*) يقوم على تسمية مكثّفة متبوعة بتوسعة تُعرِّف بالموصوف وتحدّد عناصره. وتبدو بعض أسماء الأعلام التاريخية والمتخيّلة والكلمات العتيقة التي خرجت من معجم القارئ أو المستحدثة التي لم تدخل بعدُ معجمه والمصطلحات المختصّة بمجال مهني أو معرفي وحدات لفظيّة مثيرة لاستفهام القارئ ومشكّلة فراغاً دلاليّاً يسدّه المؤلّف(*) بشرح على لسان الراوي(*) أو الشخصيّة القصصيّة(*) للحفاظ على مقروئيّة النّص(*). ومن أمثلة هذا الشرح ما ورد في رواية " المتشائل " : " هذه هي شيمة عائلتنا.

ولذلك سُمّيت بالمتشائل. فالمتشائل هي نحت كلمتيْن اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا منذ مطلّقتنا القبرصيّة الأولى. وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل» (حبيبي، المتشائل).

وقد يتدخّل الراوي لتبديد إيهام محتمل ناشئ من استعمال سجلّ لغوي على لسان إحدى الشخصيّات القصصيّة. فيقوم بالترجمة ، كأن ينقل المقطع الكلامي من لهجة عاميّة إلى العربية الفصحى: «لم يرق لوالدتي نزق الشباب فأجابتها وكأنّها تقرأ في المندل: أن « تخطفي » في حياته يا بنيّة ـ أي أن تهربي مع رجل آخر ـ علماً بأنّ والدتي تحفظ شجرة العائلة عن ظهر قلب» (نفسه)، أو ينقل المقطع الكلامي من لغة أجنبيّة إلى العربيّة. يقول نعيمة مخاطباً أمين الريحاني: «جئنا على ذكر جبران وأدبه. وبكلمتيْن إنكليزيّتيْن أفرغت فيهما رأيك في أدب جبران. وهما Mawkish sentimentalism «ومعنى الأولى وهو نعت للثانية: «مليخ، مقزّز، كريه المذاق»، ومعنى الثانية: «عاطفة مائعة تتصنّع الرقّة» (نعيمة، سبعون ج3).

وفي مستوى العلاقة بين الشخصيات القصصيّة، من الجائز أن يتضمّن خطاب الشخصيّة تعليقاً على خطابها ذاته أو خطاب غيرها، شفويّاً كان أم مكتوباً. نجد ذلك في الروايات التراسليّة(*) أو في النصوص السرديّة التي تتضمّن رسائل وخطابات أخرى مختلفة. ونجده كثيراً في المقاطع الحواريّة كما في هذا المقطع من رواية «الشحاذ»: «ـ هل أحدّثك عن رأي الطبّاخة؟ / ـ وهل للطبّاخة رأي؟ / ـ قالت إنّ الرجال السعداء الناجحين عرضة للعين / ـ وهل تصدّقين ذلك؟ / ـ كلّا طبعاً ولكنّ الحيرة تحملنا أحياناً على تجربة أيّ شيء / ـ إذن ما عليك إلّا أن تتّفقي مع شيخة زار / ـ ألا ترى أنّ السخرية لم تكن من شيمتك » (محفوظ، الشحاذ).

ومثلما لا يخلو كلام الراوي أحياناً من تعليق على كلام الشخصيات وخطاباتها يتناول مظاهر مختلفة، قد ينعكس خطابه على خطابه القصصي(*). فيكشف بعض ملامح انتظامه ويشير إلى مفاصله وأقسامه وعلاقاته الداخليّة. وهذا ممّا يدخل ضمن وظيفة من وظائف الراوي الأساسية وهي التنسيق والتنظيم. ويكون خطابه في هذه الحالة خطاباً ميتاسرديّاً (Métanarratif) (Genette, 1972).

وإذا كان من وظيفة الراوي التنسيقيّة التصريح بانتقاله بين سلاسل حدثيّة متزامنة أو الإعلان عن الارتداد(*) أو الاستباق(*)، وإذا كان من علامات حضوره أيضاً طيّ سرده التعليق وشرح بعض الأمور التي يراها مبهمة عند المرويّ له(*) والإبانة عمّا يراه مفيداً، فإنّ الخطاب على الخطاب في النصوص السرديّة ، من هذه الزاوية، ظاهرة قديمة

ملازمة للسرد في مختلف تجلّياته الشفويّة والكتابيّة وفي مختلف أجناسه. ومثال ذلك ما يقوم به الراوي في الخرافات(*) أو السير الشعبيّة(*) من تعريف بما ورد في خطابه من غوامض أو إحالات على أمور سبقت الإشارة إليها، وما نراه في الحكاية المثليّة(*) من سعي راوي الحكاية إلى تنبيه المروي له إلى المغزى منها وقياس وضعيّته على الوضعيّة المرويّة : " وإنّما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنّ الخبّ والخديعة ربّما كان صاحبهما هو المغبون. وإنّك يا دمنة جامع للخبّ والخديعة والفجور وإنّي أخشى عليك ثمرة عملك " (ابن المقفّع، كليلة ودمنة)، أو ما يقوم به الرواة المؤلّفون في أدب الأخبار(*) من بيان للمصادر ونقد للرواة الثواني وتحقيق في المرويات وتعليق على عناصر منها وتبرير للسرد وتكراره (القاضي، 1998).

وفي القرنيْن 18 و19، نجد في روايات ستيرن وديدرو وبلزاك وستاندال وفلوبير وغيرهم مظاهر عديدة من تدخّل المؤلّف ضمن نصّه في ضروب من الاستطراد والتعليق مصرّحاً بطرائق تشكّل السرد حريصاً على تنظيم عناصره وانسجامه مبرّراً القول في مسائل والصمت عن مسائل أخرى بل مبرّراً الخطاب الميتاسردي أو خطاب النص على النص (Métatexte) محيلاً على مصادر وسلط معرفيّة وعلى روايات أخرى للمؤلّف نفسه أحياناً مناقشاً مناقشة جادّة أو ساخرة مواضعات الكتابة والرواية (Stalloni, 2006; Bordas, 1997).

الظاهرة قديمة إذن وإن كان التنظير لها حديثاً. فقد تنامى الوعي النظري والنقدي بتأثير من الدّراسات اللسانيّة وخاصّة بتأثير من تطوّر الظاهرة نفسها لدى الرّوائيين المحدثين. وأصبح الخطاب على الخطاب يحتلّ مواضع استراتيجيّة من النص تمثّل حدوداً خارجيّة معلنة بداية النص وانتهاءه شأن العناوين والمقدّمات والتنبيهات، أو داخليّة معلنة بدايات الفصول أو الأقسام وانتهاءها والتحوّل من نمط سردي إلى آخر وتغيير الصوت السردي وغيرها (Hamon, 1977).

ولئن كانت هذه المواضع تتضمّن وجوهاً من وعي المؤلّف الجمالي وتفكيره في الكتابة، فإنّ الكثير من النّصوص الروائيّة ما بعد الواقعيّة قد كشفت بناها السرديّة والنصّية عن تداخل بين الخطاب القصصي والخطاب على القصّ، شأن " الرواية في الرواية " (Roman dans le roman) حيث تكون الكتابة حدثاً من أحداث الحكاية المرويّة وتكون قصّة التأليف مؤطّرة للقصّة المؤلّفة. ومن نماذجها العربيّة ثلاثيّة يوسف القعيد "شكاوى المصري الفصيح". وليست " الرواية في الرواية " إلّا مظهراً من مظاهر اتّجاه الكتابة الروائيّة الحداثيّة في لغات عديدة إلى قطع الصّلة مع التصوّر الواقعي القائم على

التمثيل(•) والوهم المرجعي(•) وسعيها إلى الكشف عن لعبة السرد ومواضعات الكتابة. وضمن هذا الاتّجاه تندرج النصوص التي وُسمت في الإنكليزيّة منذ بداية السبعينيات بمصطلح الميتاتخييل أو الميتاقصّة (Métafiction). فالقصّ فيها يبرز وعيه بذاته باعتباره صنعة ويلتفت إلى طبيعته اللغويّة والنصّية ويتأمّل في هويّته السرديّة والفنّية وعلاقة القص بالواقع وتاريخ الأدب والكتابة (خريس ، 2001).

وبصرف النظر عن اختلاف المصطلحات الدالّة على هذه الظاهرة الرّوائيّة والسرديّة بشكل عام بين اللغات أو في اللغة الواحدة، فإنّ انكفاء الرواية على ذاتها بتصوير سيرورة إنتاجها وجعل الكتابة موضوعاً لها قد يكون محلّ تأويلات متباينة. فقد يعتبر ذلك انقطاعاً عن العالم ودليلاً على اختناق الرواية وقد يعتبر تسامياً على الواقع وتبديداً للأوهام الواقعيّة والمرجعيّة (بنحدّو، 1989).

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ انسجام، تبعيد، تخييل، تمثيل، حكاية، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية، سرد، قصّة، قصّة في قصّة، قصة على قصة، مؤلّف، مرويّ له، مقام، نص سرديّ، وصف، وهم مرجعيّ.

ن ـ ب

## خطاب على خطاب قصصيّ راجع خطاب من خارج الحكاية

***(Discours métanarratif/Metanarrative Discourse)***

## خطاب غير مباشر

***Discours indirect/Indirect Speech***

يندرج الخطاب غير المباشر في مبحث المسافة(•) من الباب الخاصّ بالصيغة(•) في الخطاب القصصيّ(•) عند "جونات" (Genette, 1972). وهو عبارة عن ضربٍ من الأقوال المنقولة عن الشّخصيّة(•). ولكنّها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي(•) الخاصّة به أي إنّ قول هذه الشخصيّة يُصَاغُ بعبارة الراوي المذكور كأن يقال: ذَكَرَ زيدٌ أنّه كثير التفاؤل أو يُقال: زَعَمَ زيدٌ أنّ الوقت ليسَ مناسباً للعمل. ففي كلا المثالين لم يُنْقَلْ قولُ الشخصيّة بلغتها ولسانها وبضمير المتكلّم العائد عليها وإنّما نُقِل بلغة الراوي مسنداً إلى ضمير الغائب. ويكون الخطاب غير المباشر منطوقاً وقد يكون غير منطوق من قبيل:

"قال زيد إنّه كلّما حاول القيام بشيء مفيد انفتحت أمامه الأبواب" أو قال زيدٌ في نفسه إنّه محظوظ.

وقد تمّ تناول الخطاب غير المباشر من الناحية التلفّظيّة(•). فلم يُعْتَبَر خطاباً مشتقّاً من الخطاب المباشر(•) كما هو متداول عند الإنشائيّين وإنّما اعتبر خطاباً طريفاً من الناحية التركيبيّة وقد عُدل به عن كلام الشخصيّة الأصليّ تلفّظاً ومقاماً وجانباً من المضمون. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الخطاب المباشر مستقلٌّ عن خطاب الراوي من الناحية التلفّظيّة في حين أنّ الخطاب غير المباشر يرجع إلى قائل واحدٍ هو الراوي يقول ما قالته الشخصيّة بلسانه. فلا تحدث قطيعةٌ تلفّظيّة بين تلفّظ(•) الراوي وتلفّظ الشخصيّة كما هي الحال في الخطاب المباشر. ومن أهمّ ما يَنْجُم عن ذلك أنّ المشيرات المكانيّة والزّمانيّة الواردة في الخطاب غير المباشر ترتبط بمقام(•) التلفّظ المتعلّق بالراوي كأنْ يقول: "أعلمني زيدٌ أمسِ أنّه باقٍ في بيته". فالمشير الزمنيّ «أمس» يرتبط بمقام تلفّظ الراوي الناقل الذي ينقل اليوم ما قاله زَيْدٌ أمسِ.

► الموادّ ذات الصلة. ـ تلفّظ، خطاب قصصيّ، خطاب مباشر، راوٍ، شخصيّة، صيغة، مسافة، مقام.

م. م. خ.

## خطاب غير مباشر حرّ

***Discours indirect libre/Free Indirect Speech***

هو شكل سرديّ من أشكال نقل أقوال الشخصيّة(•) نقلاً غير مباشر. ويذكر "جونات" (Genette, 1972) أنّ هذا الشكل السرديّ متولّد من الخطاب غير المباشر(•) باعتبار أنّه سَرْدٌ بضمير الغائب يَرِدُ على لسان الراوي(•)، ولكنّه مُبَايِنٌ في الوقت نفسه للخطاب المذكور من ناحية عَدَم وجود معلنات للقول. ولهذا سُمّيَ خطاباً حرّاً غير مباشر.

ومن خصائص الخطاب غير المباشر الحرّ كونُه خطاباً مُلْتَبِساً يَرِدُ على لسان الراوي. ولكنّه، في الوقت نفسه، مشبع بالسمات الذاتيّة العائدة على الشخصيّة المتكلّمة بكلام غير منطوق من قَبِيل أساليب التعجّب والاستفهام والأمر (Genette, 1972, Banfield, 1995).

وقد جَوَّدَ عُلماءُ القصص التلفّظيّون(•) هذا المصطلح. ونظروا فيه من الناحية التلفّظيّة. فنفَوْا أن يكون متولّداً من الخطاب غير المباشر كما ذهب إلى ذلك

الإنشائيّون(*) واعتبروه وحيدَ جنسه أي إنّه لا يشبه أيّ شكل سرديّ آخر. وقد عدّه "ريفارا" (Rivara, 2000) شكلاً من أشكال الخطاب الدّاخليّ واعتبره وجهاً بارزاً من وجوه الخطاب ذي التعدّد الصوتيّ(*). ومن أهمّ ما يتميّز به الخطاب غير المباشر الحرّ من الناحية التلفّظيّة:

أ. غياب أيّ قطيعة تلفّظيّة بين كلام الراوي وكلام الشخصيّة أي إنّ الراوي يُنطِق الشخصيّةَ دون إعلان عن القول ودون تسليم القياد لها لتتكلّم ضمن استرسال سَرْديّ واضح على عكس ما يحصل في المونولوغ المنقول(*) الذي يقطع فيه الراوي السرد ليسلّمه إلى الشخصيّة. قال في نفسه: «سأنهض باكراً...».

ب. اللبس التلفّظيّ الحاصل باختلاط صوت(*) الراوي بصوت الشخصيّة. وهو ما يفتح باب التأويل على مصراعيه لضبط هويّة الأصوات المتكلّمة في الخطاب غير الحرّ المباشر.

ت. انعدام العلاقة الظاهرة بين الشخصيّة وخطابها غير المعلن عنه. وهو ما ينجرّ عنه ذوبان المونولوغ(*) الداخليّ في السرد (نفسه).

ويمكن تجسيمُ ذلك في المثال التالي: "وأشرق له جسدُها الباذخُ مرّة واحدة وهي تدخل فوراً تحت الغطاء الرقيق. ماذا أفعل؟ وهي ترقبه بنظرة عميقة وسريّة قبل أن يجد نفسه معها وصدمة التقاء الجسدين ثمّ ارتطامهما، هو القانون الأوّليّ والنشوة المكتوبة على العمود القديم؟ ماذا فَعَلَ؟ حتّى وجد وجهها الناعم المدوّر ساطعاً بسمرته المتوهّجة، بين يديه، وتحت شفتيه، كأنّه لم ينفصل عنه لحظة واحدة، وكأنّه جديد مفاجئ لم يعرف نضرته أبداً من قبل؟ (الخرّاط، الزمن الآخر). هذا المقطع السرديّ مَصُوغٌ بضمير الغائب وقد تولّى الراوي سرْدَه ناقلاً بعضاً من أحلام شخصيّة ميخائيل التي لم ينطق بها. وهذا الراوي يقولُها بصوته. ولكن بعبارة ميخائيل التي لم ينطق بها وهو بجوار صاحبته رَامة. وما التصاوير التي صوّر بها لقاء الشخصيّتين إلّا من وجهة نظر(*) ميخائيل الشخصيّة الرائية. وليست وجهة النظر بحسب "ريفارا" (نفسه) إلّا ضرباً من الصوت المكتوم الذي يطرح صاحبه السؤال ويقدّم الآخر بصياغته غير المقولة وبتشابيهه ذات الصبغة الانفعاليّة. واللبس التلفّظيّ إنّما هو حاصلٌ باجتماع صوت الراوي وصوت الشخصيّة يدرك ويعبّر لكن بصوت غير مسموع.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ شخصيّة، إنشائيّة، تعدّد صوتيّ، تلفّظ، خطاب غير مباشر، راوٍ، مونولوغ داخليّ، مونولوغ منقول، سرد، صوت.

م. م. خ.

## خطاب فوريّ

***Discours immédiat/Immediate Speech***

هذا النوع من القول في القصص الحديث تفريعٌ على أصل واحد هو الخطاب المباشر. وقوامه تخلّص كلام الشخصيّة من سلطان الراوي عليها إذ تتكلّم دون أن يأذن لها بذلك. ويكون كلامها كلاماً باطنيّاً لكن دون أن تتوجّه به إلى شخصيّة أخرى. وعلى هذا النحو يكون صاحب القول متكلّماً ومخاطَباً في الوقت نفسه (Genette, 1972). وممّا يختصّ به الخطاب الفوريّ أو ما تسمّيه "كُونْ" (Cohn, 1981) مونولوغاً مستقلاًّ(*) (Monologue autonome) اهتزاز النظام الزمنيّ إذ لا يخضع قول الشخصيّة الفوريّ لمقتضيات التواصل العاديّ. ومن خصائصه أيضاً تقطّع الأنساق النحويّة أحياناً وعدم الانضباط أحياناً أخرى بمسألة علامات الوقف. وهو إلى ذلك يختصّ بكثافة انفعاليّة عالية. ومن أهمّ الأمثلة على ذلك أقوال "بلوم" في رواية "عوليس" لـ"جويس" (نفسه).

وللخطاب الفوريّ تسمياتٌ أخرى كثيرة من قبيل "المونولوغ المستقلّ" و"الخطاب المباشر الحرّ". ويمكن الاستدلال على مفهوم الخطاب الفوريّ بالمثال التالي: "ماذا فَعَلَ؟ وهي ترقبه بنظرة عميقة وسرّيّة قبل أن يجد نفسه معها وصدمة التقاء الجسدين، ثمّ ارتطامهما، هو القانون الأوّليّ والنشوة المكتوبة على العمود القديم؟ ماذا فَعَلَ حتّى وجد وجهها الناعم المدوّر ساطعاً بسمرته المتوهّجة، بين يديه، وتحت شفتيه، كأنّه لم ينفصل عنه لحظة واحدة، وكأنّه جديد مفاجئ لم يعرف نضرته أبداً من قبل؟ **رغبتي تنمو، وحشية، في لحظة واحدة. وتنبثق لها أفنان وفيرة الفيء [...] عساليج شهوتي حيّات رقيقة الجسد تنساب ملتوية حول جسدها وهي تشهد بنفث مطالبها الحارّة**" (الخرّاط، رامة والتنّين).

ينقسم هذا الشاهد إلى قسمين: قسم من الكلام غير بارز وهو من قبيل الخطاب غير المباشر الحرّ(*) المصوغ سرديّاً بضمير الغائب والمشبع بذاتيّة المدْرِك لذاته ولما حوله وقسم من الكلام مشدّد عليه في آخر الشاهد. وهو من قبيل الخطاب الفوريّ المستقلّ عن قول الراوي والمقطوع عنه إذ لم يعلن عنه. وما فيه من مشيرات زمانيّة من نحو الحاضر المستخلص من المضارع إنّما يعود إلى القائل بصوت مكتوم، صوت ميخائيل وقد صيغ قوله بضمير "الأنا" واشتمل على تقويمات المتكلّم رغبتَه في صاحبته رَامة وهو يصبو إليها كما اشتمل على انفعالاته إزاءها.

► المواد ذات الصلة. ـ خطاب مباشر، راوٍ، شخصيّة، مونولوغ، مونولوغ مستقلّ.

م. م. خ.

## خطاب قصصيّ *Discours narratif/Narrative Discourse*

الخطاب القصصيّ مصطلح مقابل للمصطلح الفرنسي المذكور ويترجم أيضاً خطاباً سرديّاً لدى بعض الدارسين. وهذا المصطلح يختصّ بفنّ القصّة(*). ولذلك فهو خطاب يتميّز من سائر الخطابات الجارية مثل الخطاب السياسيّ والخطاب الإشهاريّ والخطاب الاقتصاديّ والخطاب الثقافيّ وغيرها من الأنواع الخطابيّة.

فالخطاب دالّ كلاميّ منسّق يتجاوز حدود الجملة الواحدة، وفيه وبه تتأدى مجموعة من المداليل. أمّا صفة "القصصيّة" أو "السرديّة"(*) اللاحقة به فهي التي تسمه وتخصّصه إذ هو الحامل للمدلول القصصيّ. وقد جعل "جونات" (Genette, 1972) مصطلح الخطاب القصصيّ رديفاً للنصّ السرديّ(*) من ناحية كيفيّة انبنائه، كما ماثله بالدالّ باعتباره شكلاً لغويّاً وبالملفوظ القصصيّ من حيث كونه مقدوداً من الكلام يصير من استعمال مخصوص للغة. وقد وسّع "جونات" (نفسه) المصطلح ليصبح معادلاً لمصطلح قصّة(*) لأنّه في الوقت نفسه دالّ من خلاله تشكّل الحكاية وفيه يتجلّى نشاط الراوي(*) وهو يروي الأحداث والأحوال والأقوال. وقد جعل الخطاب القصصيّ المجال الذي تدرس فيه العلاقات بينه وبين الأحداث التي يحملها وبينه وبين الفعل السرديّ الذي ينتجه (نفسه).

لكن للخطاب القصصيّ مفاهيم أخرى أكثر خصوصيّة. فقد يُعرّف من ناحية النشاط التلفّظيّ فيكون منظوراً إليه من ناحية زاوية إنتاجه وتلقّيه، والمعتبرُ في ذلك التواصلُ السرديّ بين القائلين في النصّ سواء تعلّق الأمر بالشخصيات(*) تتكلّم في النصّ أو بما يقوم من تواصل بين الراوي والمرويّ له(*) (Van Den Heuvel, 1985).

ومن مفاهيم الخطاب القصصيّ أيضاً كونه مجالاً يتناول تداول الأقوال بين جهات مختلفة بين المؤلّف(*) والقارئ(*) وبين الراوي والمرويّ له وبين الشخصيّة والشخصية وبينها وبين ذاتها لا سيّما في المونولوغ(*) الباطنيّ. والمعتبرُ في هذا المفهوم للخطاب الأعمالُ اللغويّة(*) الدائرة بين مستعملي اللغة في مقامات(*) شتّى وكيفيّاتُ تداولها بين

المتخاطبين. وللخطاب القصصيّ معنى آخر يتعلّق بارتباطه بخطابات أخرى في النصّ فينظر إليه من زاوية ارتباطه بنصوص أخرى.

► **المواد ذات الصلة.** ـ قصّة، تلفّظ، نصّ، عمل لغويّ، قارئ، مؤلف، مونولوغ، مقام.

م.م.خ

## خطاب مؤسلَب

***Discours stylisé/Stylistic Discourse***

الخطاب المؤسلَب هو خطاب تهيمن عليه كلمات موسومة بسمة بيئتها وتردُ على لسان المؤلّف(•) أو الراوي(•) أو الشخصيّة(•).

وكثيراً ما يُفهَم من بعض الكلمات أو التراكيب إحالتُها على البيئة التي منها جاءت والتي يكثر استخدامها فيها. وهذا ما يسمّيه "بايّي" (Bailly) «الأثرَ الحاصلَ من استدعاء بيئة ما» (Ducrot & Todorov, 1972). ويتجسّم الخطاب المؤسلَب في بعض الاستعمالات العاميّة أو الشعريّة.

وورود هذه الاستعمالات على لسان أحدهم يعني وجوباً تعدّداً صوتيّاً(•). ففي المفردة الواردة يحضر على الأقلّ صوت المتلفّظ بها وصوتُ الكامنِ وراءَها ممّن سارت على لسانه. ويتمّ الاستخدام بأحد شكليْن: إمّا بمسايرة معنى اللفظ المستخدَم وإمّا بمضادّته. ومثال ذلك لفظ "البصّاصين" الذي يعني، في العاميّة المصريّة، المراقبين والمخبرين. فعندما يستعمل "الغيطاني" هذا اللفظ في "**الزيني بركات**" (1991) بما يحمله من إحالة على العامّة وعلى القهر وعلى التخفّي وعلى التحاشي من ناحية، وبما يخدم مقصده من إبراز هذه المعاني جميعها، من ناحية أخرى، يُسمّى صنيعُه أسلبةً. ويتّضح ذلك من خلال قوله في الرواية نفسها: «.. بل أوضحوا وصرّحوا إلى زكريّا بن راضي أحد نوّاب علي بن أبي الجود، وكبير بصّاصي السلطنة، أنّه لم ينقل ما يعلمه إلى علي بن أبي الجود».

أمّا إذا كانت الغاية من استعمال الكلمة استعمالاً مغايراً وربّما مضادّاً، فالأمر يتعلّق آنذاك بالمحاكاة الساخرة(•) (Bakhtine, 1929/1970). من ذلك ورود كلمة "البصّاص" في رواية "إبراهيم درغوثي" "أسرار صاحب الستر" في المعنى الذي

استخدمه "الغيطاني". لكنّ دلالة اللفظ، في تونس، على الضُرّاط يعطي الكلمة بعداً هزلياً: «وذهب البصّاصون يكتبون تقاريرهم إلى "صاحب الشرطة" الذي عيّنه الوليد منذ ساعات». ولا يمكن، عموماً، أن تسلم كلمةٌ ما من هذا النمط من الدلالة المحيلة على البيئة. وإن سلمت فالأمر يتّصل بالدرجة لا بالنوع.

◄ **المواد ذات الصلة.** ــ راوٍ، شخصيّة، محاكاة ساخرة.

**أ. س.**

## خطاب مباشر

***Discours direct/Direct Speech***

يندرج الخطاب المباشر في قسم أنماط نقل الأقوال في النصّ السرديّ(*) مقابل قسم نقل الأحداث في نطاق السرد(*) (Genette, 1983). وقوام هذا الخطاب قولٌ يصدر عن إحدى الشخصيات(*) فينقل بحرفيّته. وتكمن مهمّة الراوي(*) في إيراد كلام الشخصيّة الذي ينتهي إلى المرويّ له(*) بطريقة مباشرة أي دون وساطة هذا الراوي كأن يقال: قال زيد: «سأزورك هذا المساء». ويرد الخطاب المباشر في أشكال هي الحوار(*) والمونولوغ(*) (Genette, 1972) والخطاب الفوريّ(*).

وشهد الخطاب المباشر تطوّراً حاسماً في القصص الحديث تمثّل في تحوّله إلى ما أسماه "جونات" خطاباً فوريّاً (Discours immédiat) قوامه أن تتكلّم الشخصيّة كلاماً داخلياً دون إذن من الرّاوي يعلن عن انتقال القول إليها.

وقد تناول دارسو القصص الخطاب المباشر دراسة تلفّظيّة وسمّوه خِطاباً منقولاً (Discours rapporté)، كما سمّوه (Rivara, 2000) عَرْضاً (Citation). ومن أهمّ السمات التي رأوها في هذا النوع من الخطابات القطيعة التلفّظيّة بين تلفّظ الشخصيّة وتلفّظ الراوي. ذلك أنّ التلفّظ الأوّل مُضَمَّن في التلفّظ الثاني وأنّ لكلّ تلفّظ مقامَه(*) والمشيرات التي تعود عليه. ولمّا كان ذلك كذلك فإنّ نقل الأقوال بطريقة الخطاب المباشر كثيراً ما يكون منقوصاً لعدم التمكّن من نقل المقام الذي قيلت فيه. ولذلك فإنّ صِدْقَ نقل الأقوال في الخطاب المباشر لا يكون كاملاً لأنّ الأقوال شديدة الارتباط بالمقام والأوضاع التي قيلت فيها. وهو ما لا يمكن نقله جميعاً (نفسه).

وكثيراً ما يكون للراوي تأثير في القول المنقول يتجلّى في تحكّمه في السياقات المقاليّة والمقاميّة التي فيها ينقل قول هذه الشخصيّة أو تلك.

◄ المواد ذات الصلة. ـ تلفّظ، حوار، راوٍ، شخصيّة، قصص، مقام، مونولوغ، نصّ سرديّ.

م.م.خ

## خطاب محوّر راجع خطاب غير مباشر *(Discours transposé/Indirect Speech)*

## خطاب مرجعيّ *Discours référentiel/Referring Discourse*

يكون الخطاب مرجعيّاً عندما ينهض بدور تعيين ما هو خارج عن نطاق القول من عناصر. وقد تكون هذه العناصر ملموسة كالطائر والشجرة والقلم. وقد تكون مجرّدة مثل الحريّة والحبّ. ويكون المرجع المحال عليه قائماً في التاريخ متداولاً بين الناس كالخبز. ويكون هذا المرجع متخيّلاً(*) لا يوجد حقيقة إلّا في النصّ السرديّ(*) (Charles W. Kreidler, 1998) من قبيل شخصيّة(*) سعيد مهران في "اللصّ والكلاب" لـ"نجيب محفوظ". ويكون المرجع ممكن الوجود في النصّ التخييليّ كخان الخليلي النصّي في رواية "خان الخليلي" لنجيب محفوظ. ويكون غير ممكن الوجود كالتنّين الكائن الأسطوريّ في "رامة والتنّين" لإدوار الخرّاط.

ويشتمل الخطاب المرجعيّ على العناصر التالية:

– العبارة المرجعيّة (Expression référentielle, Referring Expression). وهي تلك التي بها يعيّن المرجع المحال عليه. فقولنا: "هذا قلم" عبارة مرجعيّة لأنها تحيل على مرجع مخصوص هو القلم.

– المرجع (Référent). وهو الذي تحيل عليه العبارة المرجعيّة. فالقلم في المثال السابق هو المرجع المحال عليه.

– عمل الإحالة (Acte de référence). وقوامه إعلان القائل عن نيّة الإحالة على شيء بعينه بقصد تعيينه لمخاطَب في مقام معيّن (Searle, 1972). فقولنا: "هذا قلم". ملفوظ يحمل عمل إحالة ينهض به قائل(*) يشير إلى مشار إليه (القلم). وهذا القائل هو أنا يتوجّه إلى مخاطَب ليعيّن له، في مقام(*) معيّن، موضوع عمل الإحالة "القلم". كأن يتوجّه بهذا القول إلى طفل لا يعرف معنى "القلم" فيكون المقام مقاماً تعليميّاً.

ويجري الخطاب المرجعيّ في سياقات ثلاثة. فقد يُستعمل في سياق الإحالة على مراجع تقع خارج نطاق القول كـ"الكتاب" و"الحزن" وفي هذه الحالة تكون الإحالة على المرجع إحالة مباشرة. وقد يُستعمَل في سياق إحالة الكلام على نفسه. فتكون الإحالة عائديّة (Anaphorique) عندما يتعلّق الأمر بذكر ما سبق تعيينه في النصّ بواسطة أدوات لغويّة مثل الضمائر كأن أقول: "جاء زيد فأكرمناه". فالضمير في "أكرمناه" يحيل على زيد إحالة عائديّة. وقد يُستعمل، أخيراً، في نطاق الإحالة على المتكلّم والمخاطَب في النصّ. ويكون ذلك بواسطة المشيرات (Jacques Moeschler, Anne Reboul, 1994).

وقد بدأت السرديات(*) تستعمل هذا المصطلح في مجال تناولها للنصّ السرديّ من جهة الأوصاف(*) التي يركّز فيها على الموصوفات وما يطرأ على تكرّر ظهورها من تغيير ومن جهة التبئير(*) بالتركيز على الكيفيّات التي بها يدرك المبئّر(*) الأشياء. بل إنّ الحديث عن المرجع نفسه بطرق مختلفة ليعكس تطوّراً في الحكاية(*). وحسبنا دليلاً على ذلك الحديث عن الجنس في نصّ "ويأتي القطار" لـ"محمد البساطي". فصورة المرأة عند الراوي تبدأ من خلال أصوات يسمعها لأمّه مع أبيه وهما في الصندوق عندما كان صغيراً. ثمّ تتجسّم صورة المرأة في جهازها التناسليّ يصوّر على الطين. ثمّ تتمثّل في البقرة يطأها الثور لتصل إلى صورة المرأة التي يحبّها، في الأصل، الراوي في شبابه. فتطوّر صورة المرجع هو، في الوقت نفسه، وجه أساسيّ من تطوّر الحكاية(*) في النصّ(*).

وتشترك القصّة التخييليّة والقصّة الوقائعيّة (Récit factuel) في الإحالة على مراجع. ولكنّ الفرق بين المرجع في هذه والمرجع في تلك أنّ المرجع في القصّة التخييليّة لا وجود له حقيقيّاً في واقع البشر. أمّا المرجع في القصّة الوقائعيّة فموجود. وهو ما نقف عليه في السيرة الذاتيّة(*) وفي قصص الرحلة؟ والمذكرات؟.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ خطاب، تخييل، قصص، شخصيّة، قائل، مخاطب، مقام، سرديات، وصف، تبئير، حكاية، سيرة ذاتيّة.

م. م. خ

## خطاب مرويّ *Narrated Discourse/Discours raconté*

هذا النوع من القول مندرج في قسم قصّ الأقوال(•) المقابل لقسم قصّ الأحداث(•) في نطاق ما أسماه "جونات" (Genette, 1972) مسافة(•) في نظريّة الخطاب القصصيّ(•). وهو يتميّز من الخطاب المباشر(•) والخطاب غير المباشر(•) باتّساع المسافة بين الكلام كما قالته الشخصيّة(•) وما نقله الراوي عنها نقلاً ينحرف به تماماً عن أصله حتى أنّ القول ليتحوّل إلى مجرد حدث(•) يُسرَد. فما كان في الأصل كلاماً يصبح حدثاً يُروى كأن يقول الراوي: "شكر زيد صديقه". فالراوي لم ينقل لنا قول الشخصيّة، وإنما اكتفى باختزاله في فعل "شكر". وبهذا يصبح القول مندرجاً تماماً في سرد(•) الراوي. ومثل الخطاب المرويّ كمثل الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر يكون بسرد القول المنطوق كما يكون بنقل القول غير المنطوق كأن نقول: "قرّر زيد الاستشهاد" بدلاً من القول: "قال زيد في نفسه لا بدّ من الاستشهاد".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، راوٍ، شخصيّة ، سرد.

م.م.خ

## خطاب مسرّد راجع خطاب مرويّ *(Discours narrativisé/Narrativized Discourse)*

## خطاب من خارج الحكاية *Discours extradiégétique/Extradiegetic Discourse*

إنّ قوام هذا المصطلح انصراف الراوي(•)، ومن ورائه المؤلّف(•)، عن الحكاية(•) التي هو بصدد روايتها إلى التعليق على الأحداث(•) فيها مثلاً أو إلى الحديث عن كيفيّات سرده(•) هذه الأحداث. ويقابل هذا المصطلح مصطلح الخطاب الحكائيّ(•) الذي يتولّى الراوي فيه قصّ وقائع الحكاية وأطوارها دون التدخّل في عالمها الداخليّ (A. Madarhri Aloui, 1988). وإذا كانت التعليقات على الحكاية من قبيل ما يبدو غير ضروريّ لفهم منطقها فإنّ لها كبير قيمة في الروايات(•) الحديثة من ناحية ما تخلقه من آفاق أخرى لفهم الحكاية والتعامل مع هذه النصوص الروائيّة.

ويتكوّن الخطاب من خارج الحكاية من نوعين من الملافيظ:

- النوع الأوّل وقوامه ملفوظ يعبّر عن مواقف الراوي وأحاسيسه إزاء ما يحكيه من أحداث تنهض بها شخصيّات(*).

- النوع الثاني وقوامه ملفوظ يشتمل على ضرب من التخاطب بين الراوي والمرويّ له(*) أو بين الراوي والشخصيّة أو بين المؤلّف والراوي.

ومن الأمثلة على ما تقدّم نذكر هذا المثال:

"وتضحك بربارا بصوتها الأجنبيّ فيخيّل إليّ أنّ أركان الليل البهيم اهتزّت تحت وقائع إعصار.(أ).

والآن وقد تقابلت مع البحر وجهاً لوجه ماذا تراك تكتب وتقول ؟ لمن ستحكي وقد غابت من النبض شهرزاد يا جرذ" (ب) (فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ).

في النصّ نوعان من الملافيظ: الملفوظ (أ) وهو ملفوظ حكائيّ تدخل فيه وقائع الحكاية بين البطل(*) وصاحبته بربارا وتعليق الراوي عليها، والملفوظ (ب) وفيه يسأل الراوي نفسه عن غاية الكتابة وعن الجهة التي سيتوجّه إليها إذا كتب قصّة وقد غابت شهرزاد.

إنّ هذا المصطلح يجوّد مصطلحاً آخر من جنسه يستعمله بعض المنظّرين هو الخطاب على الخطاب(*) (Métadiscours). وهو يقتضي أن يتكلّم الراوي عن عمليّة سرده أي عن الخطاب الذي ينجزه وعن كيفيات صياغته (Van Den Heuvel, 1985) وله أنواع مختلفة.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ راوٍ، مؤلف، حكاية، سرد، خطاب حكائيّ، ملفوظ، شخصيّة، مرويّ له.

م م خ

**خطاب منقّل** راجع **خطاب غير مباشر** ***(Discours transposé/Reported Discourse)***

**خلاصة** راجع **مجمل** ***(Sommaire/Summary)***

# دال

**دافع** راجع **موتيف** *(Motif/Motive)*

**دوائر العمل** راجع **منوال الفواعل** *(Modèle actantiel/Actantial Model)*

**دور عامليّ** راجع **دور فاعليّ** *(Rôle actantiel/Actantial Role)*

**دور غرضيّ** *Thematic Role/Rôle thématique*

إذا كانت الأدوار الفاعليّة(*) تحدّد جانباً ممّا تتركّب منه الشخصيّة(*) التي استعاض عنها التحليل السيميائيّ بالممثّل(*) فإنّ جانباً آخر يظلّ بحاجة إلى الإبراز هو ذاك الذي تكوّنه صور النصّ.

ولا يتمّ ذلك إلّا إذا رددنا مسارات الصور(*) إلى ضرب من الأدوار "الخطابيّة". وهذه الأدوار الخطابيّة التي تتجلّى من خلال النصّ هي التي يصطلح عليها بالأدوار الغرضيّة. فالدور الغرضيّ هو بمثابة التخصيص أو التكثيف للمسار بأكمله.

فإذا انطلقنا مثلاً من مسار يصف سلوك رجل من خلال صور: "الصلاة" و"التسبيح" و"قراءة القرآن" جاز لنا أن نلخّص تلك الصور وأن نستخلص دوراً غرضيّاً هو "الرجل الورع". وعلى العكس فحين نجد صور "الرقص" و"الغناء" و"السكر" يمكننا أن نلخّصها في دور "الرّجل الماجن" أو "الرّجل العربيد".

◄ **الموادّ ذات الصلة. ـ** شخصيّة، مقوّم خطابي، دور فاعليّ، ممثّل، مسار صور.

م. ق.

## دور فاعليّ Rôle actanciel/Actantial Role

لم تعد الشخصيّة(*) مفهوماً مستخدماً في التحليل السيميائيّ بوصفها كياناً نفسانيّاً واجتماعيّاً، لذلك استعيض عنها بالممثّل(*). فإذا نظرنا إلى الممثّل من جهة التحليل السرديّ استطعنا أن نحدّد أحد الجوانب التي تتركّب منها الشخصيّة. فالممثّل يمكن أن يضطلع بأدوار فاعليّة متعدّدة، فيكون ذات حالة(*) أو ذاتاً فاعلة(*) مثلاً. وهذه الأدوار الفاعليّة تتطابق وأوضاعاً معيّنة داخل شبكة العلاقات التي يكوّنها البرنامج السرديّ(*).

► **المواد ذات الصلة.** ـ شخصيّة، ممثّل، فاعل، ذات حالة، ذات فاعلة، برنامج سرديّ، منوال الفواعل، دور غرضيّ.

م. ق.

## ديكور Décor/Decor

الديكور، في الأصل، مصطلح مسرحيّ. وقد استخدمه "غروينوفسكي" (Grojnowski, 1993) للدلالة على أنّه مجموع العناصر التي تؤثّث حكايةً(*) بعينها. فكلّما تعدّدت الديكورات تعدّدت المقاطع الوصفيّة(*) واختلفت. والأماكن المكوِّنةُ الديكورَ ينهض بعضها بدور الإيهام المرجعيّ(*). وفي كلّ مرّة يأتي الوصفُ(*) ليقدّم إرشاداتٍ تطبع مجموعَ الحكاية.

► **المواد ذات الصلة.** ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، مكان محدّد، مكان مزدوج، جهاز، مسار.

أ.س.

## ديمومة راجع مدّة (Durée/Duration)/(Speed)

# ذال

**ذات إدراك** راجع مبئّر *(Sujet de perception/Perceptual Center)*

**ذات التبئير** راجع مبئِّر *(Sujet de la focalisation/ Focalizing center)*

## ذات حالة *Sujet d'état/State Subject*

هي الذات التي تحدّد من خلال اتّصالها بموضوع أو انفصالها عنه في حال الثبات، كأن نقول: "فلان غنيّ". وهذا يعني أنّ الذات (فلان) متّصلة بالموضوع (المال). ففلان هي ذات الحالة.

► **المواد ذات الصلة.** ـ ذات فاعلة، فاعل، ملفوظ، برنامج سرديّ.

م. ق.

## ذات فاعلة *Sujet opérateur/Operator Subject*

لا تعتبر الذات في ملفوظ سرديّ(*) ما ذاتاً فاعلة أو ذات فعل (Sujet du faire) إلّا إذا حقّقت إنجازاً(*) أو تحوّلاً. فإذا قلنا مثلاً: "وهب السلطانُ العجوزَ مالاً"، فإنّ العجوز هي ذات حالة(*) كانت منفصلة عن موضوع(*) هو المال فغدت متّصلة به. أمّا السلطان فهو الذات الفاعلة أي تلك التي حقّقت التحوّل في علاقة العجوز بالمال.

► **المواد ذات الصلة.** ـ ذات حالة، فاعل، ملفوظ سرديّ، إنجاز، برنامج سرديّ.
م. ق.

**ذات مبئّرة** راجع **مبئّر** *(Sujet focalisateur/Focalizing Center)*

**ذات مدرِكة** راجع **مبئّر** *(Sujet percevant/Perceiving Center)*

**ذات الوعي** راجع **مبئّر** *(Sujet de conscience/Center of Consciousness)*

# راء

**راء** راجع **مبئّر** *(Focalisateur/Focalizer)*

**راو** *Narrateur/Narrator*

الراوي هو الواسطة بين العالم الممثَّل والقارئ(*) وبين القارئ والمؤلِّف الواقعيّ(*). فهو العون السرديّ(*) الذي يعهد إليه المؤلِّف الواقعيّ بسرد الحكاية(*) أساساً. ويُهتدى إليه بالإجابة عن السّؤال "من يتكلّم؟" (Genette, 1972). ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصيّ(*). ومن هذه البصمات موقعه الزمنيّ من الأحداث(*) التي يروي ودرجة علمه بها وتشكيله الخاصّ للّغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات(*). ومنها أيضاً ضمير السرد(*) ومستواه(*) (من خارج الحكاية "Extradiégétique" أو من داخل الحكاية "Intradiégétique") وعلاقته بالحكاية المرويّة (مشارك في الحكاية أو غير مشارك فيها) ومنها أخيراً ما ينهض به من وظائف(*) بعضها إجباريّ وبعضها الآخر اختياريّ. ويمكن أن يتعدّد الرواة القائمون بالسرد في المستوى الأوّليّ. وقد يصحب هذا التعدّدَ تعدّدٌ في التبئير(*) (أو الرؤية أو وجهة النظر(*)). ويمكن أن يتعدّد الرواة بتعدّد المستويات السرديّة(*). فيناظر كلَّ راوٍ مرويٌّ له(*) يحتلّ وإيّاه المستوى السرديّ نفسه.

ورغم أنّ الراوي عنصر قصصيّ متخيَّل، شأنه في ذلك شأن سائر العناصر المكوّنة للأثر القصصيّ، فإنّ دوره أهمّ من أدوارها جميعاً لأنّه صانعها الوهميّ وعلّة وجودها.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مؤلِّف واقعيّ، عون سرديّ، خطاب قصصيّ، سرد، ضمير، مستويات سرديّة، تبئير، مرويٌّ له.

م. ن. ع

## راوٍ شخصيّ

*Narrateur actoriel/Actorial Narrator*

الراوي(•) الشخصيّ (Lintvelt, 1981/1989) هو راوٍ يسرد بضمير(•) المتكلّم المفرد. ويسمّيه "جونات" (Genette, 1972) راوياً مشاركاً في الحكاية(•). ويطلق عليه "دانون بوالو" (Danon-Boileau, 1982) تسمية الراوي العلنيّ أو الصريح (Narrateur explicite). وهو يختلف، في نظره، عن الراوي المجهول أو الغفل(•) (Narrateur anonyme) بتمتّعه بهويّة مرجعيّة تمكّنه من أن يكون "ذات ملفوظ". وبما أنّه يشير إلى نفسه بضمير المتكلّم فبإمكانه أن يصف نفسه شأنه في ذلك شأن أيّ شخصيّة(•) من شخصيّات الحكاية. أمّا "ريفارا" (Rivara, 2000) فيُطلِق على هذا النمط من الرواة مصطلح الراوي السيرذاتيّ. وتردّ هذه التسمية إلى أنّ هذا الراوي يسرد حكاية اشترك فيها يمكن أن تكون حكايته الخاصّة، حكاية طفولته أو تكوّنه أو فترة مهمّة من حياته.

ويرفض جونات (Genette, 1972, 1983) تصنيف القصص(•) والرواة حسب معيار الضمير النحويّ. ولا يرى أيّ فرق بين راوٍ يسرد بضمير المتكلّم وآخر يروي بضمير الغائب. إلّا أنّ "ريفارا" وآخرين يخالفونه الرأي. فالراوي المجهول يتنقّل بحريّة مطلقة بين الأمكنة والأزمنة وينفذ إلى الدواخل، وقد يعلم عن الشخصيّات ما لا تعلم عن نفسها، وبإمكانه أن ينقل الأحداث(•) من وجهات نظر(•) متعدّدة. أمّا الراوي بضمير المتكلّم فلا يمكنه إلّا أن يقدّم الأحداث من وجهة نظره الخاصّة. وذلك في المواطن التي لا ينقل فيها أقوال سائر الشخصيّات.

إنّ استخدام الراوي الشخصيّ في القصّ الحداثيّ هو ردّة فعل على القصّ التقليديّ الذي هيمن عليه الراوي الغفل المالك الحقيقةَ والمتحكّم في كلّ خيوط السرد.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ راوٍ، راو غفل، ضمير.

م. ن. ع

## راوٍ برّاني الحكي راجع راوٍ من خارج الحكاية

*(Narrateur extradiégétique/Extradiegetic Narrator)*

## راوٍ جوّاني الحكي راجع راوٍ من داخل الحكاية

***(Narrateur intradiégétique/Intradiegetic Narrator)***

## راوٍ غفل

***Narrateur anonyme/Anonymous Narrator***

الراوي(•) الغفل تسميةٌ أطلقها "ستانزل" (Stanzel, 1955) على الراوي الذي يسمّيه "جونات" (Genette, 1972, 1983) غير مشارك في الحكاية(•). وهو يمثّل مركز التوجيه الرئيس في مستويات وجهة النظر(•) والزمان والمكان(•) وسجلّات القول(•).

وقد اشتقّ "ستانزل" اللفظ من "Auctor" اللاتينيّة التي تعني من يبدع خبراً أو من يذيعه ويضمن صدقه. وتعني كذلك من يرشد أو يعلّم. وهذه الأدوار منوطةٌ براوي القَصَص الذي يستخدم ضمير الغائب. ويختلف الراوي الغفل هذا عن الراوي بضمير المتكلّم بطلاً(•) كان أو مجرّدَ شاهد عيان. وهو ما يسمّيه رينيه ريفارا راوياً سيرذاتيّاً (Rivara, 2000).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ تبئير، حكاية، خطاب مسرّد، راوٍ، صيغة، قصّة، مرويّ له، وظائف الراوي.

أ.س.

## راوٍ غير متجانس الحكي راجع راوٍ

***(Narrateur hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrator)***

## راوٍ متجانس الحكي راجع راوٍ

***(Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)***

**راوٍ متضمّن في الحكاية** راجع **راوٍ**

***(Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)***

**راوٍ متماهٍ بمرويّه** راجع **راوٍ**

***(Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)***

**راوٍ متماهٍ مع مرويّه** راجع **راوٍ**

***(Narrateur homodiégétique/Homodiegetic Narrator)***

**راوٍ مجهول** راجع **راوٍ غفل** ***(Narrateur anonyme/Ananymous Narrator)***

**راوٍ مفارق لمرويّه** راجع **راوٍ**

***(Narrateur hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrator)***

**راوٍ ناظم** راجع **راوٍ غفل** ***(Auctoriel/Auctorial)***

**رؤية مصاحبة** راجع **تبئير** ***(Vision "avec"/ Vision with)***

**رؤية مع** راجع **تبئير** *(Vision "avec"/ Vision with)*

**رؤية من الخارج** راجع **تبئير** *(Vision "du dehors"/External Vision)*

**رؤية من الخلف** راجع **تبئير** *(Vision "par derrière"/Overhead Vision)*

**رجع** راجع **ارتداد** *(Analepse/Analepsis)*

## رسم ذاتي *Autoportrait/Self- Portrayal*

الرسم الذاتيّ هو في الأصل مصطلح من مصطلحات فنّ الرسم يشير إلى ضرب من الأعمال الفنيّة ينصرف فيها الرسّام إلى رسم صورته الذاتيّة. أمّا في الأدب فيقصد بهذا المصطلح فرع من فروع كتابة الأنا(*) يسعى فيه المؤلّف(*) إلى تعريف القرّاء(*) بحقيقة ذاته وتقديم وصف شامل لنفسه لحظة الكتابة(*). فإذا كان الرسم الذاتيّ في فنّ الرسم يجيب عن سؤال : "كيف أنا؟" "فإنّ الرسم الذاتيّ الأدبيّ يجيب عن سؤال: "من أنا؟" (Beaujour,1980). يقول "مونتاني" (Montaigne) في مقدّمة كتابه "مقالات" مبيّناً غايته من وضع هذا الكتاب: "أريد أن يراني الناس في هيئتي البسيطة الطبيعيّة العاديّة دون تزويق ولا اصطناع. إنّ ذاتي هي التي أرسمها. لذلك ستبدو عيوبي حيّة ناطقة وتبدو سذاجتي جليّة بالقدر الذي تسمح به الأعراف العامّة" .

ولئن عدّ الرسم الذاتيّ جنساً أدبيّاً(*) قائم الذات، فإنّ من الصعوبة بمكان أن تحدّد له قوانين أجناسيّة خاصّة به يستقلّ بها عن سواه. إنّه كتابة تندّ عن الحصر والتنميط ولا تخضع لحدود أجناسيّة صارمة. وهو قادر على أن يخترق كلّ الأجناس الأدبيّة وأن يتلوّن بألوان شتّى ويأخذ ما لا عدّ له من الأسماء. فقد أبرز ميشال بوجور (Beaujour,1980) أنّ مؤلّفي الرسم الذاتي لم يتبنّوا هذا المصطلح تصنيفاً لما كتبوا بل

وضعوا تسميات أخرى من قبيل "مقالات" عند "مونتاني" و"أحلام اليقظة" عند "روسّو" (Rousseau) و"المذكّرات الضديدة" عند "مالرو" (Malraux) و"رولان بارت بقلم رولان بارت " عند "بارت" (Barthes).

غير أنّ هذا التنوّع وهذه الحريّة اللذين يسمان الرسم الذاتيّ لا يمنعان من تبيّن بعض الخصائص العامّة حدّدها "بوجور" في ثلاثة مقوّمات أساسيّة هي :

- بنية مكانيّة: فالرسم الذاتيّ يقوم أساساً على بناء موضوعاتيّ، للوصف(*) والمكان(*) فيه أهميّة أكبر ممّا للسرد(*) و الزمان. ومن شأن غلبة التجزئة والتقطّع على الرسم الذاتيّ أن يجعلاه شبيهاً بقطع لعبة "البيزل" التي يضطلع القارئ(*) بمهمّة تنضيدها وترتيبها للحصول على صورة المؤلّف الكاملة.

- الثبات والإطلاق: وقوام ذلك أنّ الرسم الذاتيّ يعمل على تقديم الأنا من حيث هي جوهر مطلق متعالٍ على الزمان.

- كتابة مفتوحة: رغم ما يوهم به مؤلّف الرسم الذاتيّ من سعي إلى تقديم تعريف بنفسه ينحو إلى الثبات والشمول والإطلاق، فإنّ فعل الكتابة يجعل عمل المؤلّف مفتوحاً دائماً على البحث والرغبة في معرفة حقيقة الذات. فتبدو الإجابة عن سؤال "من أنا؟" غير مكتملة وقابلة للتجدّد والتوسّع.

ومن القضايا المتعلّقة بالرسم الذاتيّ الخلط بينه وبين السيرة الذاتيّة(*). وقد عمد "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1972) إلى التمييز بين هذين الضربين من ضروب كتابة الأنا. فممّا يميّز بينهما أنّ السيرة الذاتيّة في المقام الأوّل نصّ سرديّ(*) يتابع عبر الزمن قصّة(*) حياة فرد ما. أمّا الرسم الذاتيّ فإنّه محاولة لتقديم تحليل تأليفيّ يعرّف بالذات ولا يعتني بسرد أطوار حياة المرء بل يقوم عادة على بنية منطقيّة تنتظمها مجموعة من القضايا والمواضيع ووجهات النظر. وإذا كان الماضي محور حديث كاتب السيرة الذاتيّة فإنّ الحاضر هو هاجس كاتب الرسم الذاتيّ. وإذا كان الأوّل يجهد ليعرّف القارئ كيف صار إلى ما صار إليه في الحاضر عبر سلسلة من الأحداث الماضية، فإنّ الثاني لا يعنى إلّا بوصف ما هو عليه في لحظة الكتابة مقدّماً هذا الوصف في لباس من الثبات والإطلاق وكأنّ صورته الحاضرة هي جوهر ذاته. ولهذا الفرق يغلب السرد على السيرة الذاتيّة فيما يغلب الوصف على الرسم الذاتيّ.

ولكن مهما يكن حرص كاتب الرسم الذاتيّ كبيراً على أن يجرّد نصّه من القصّ(*) ويمحّضه للحاضر، فإنّ خلوّ نصّ ينتمي إلى هذا الجنس من السّرد خلوّاً تامّاً، أمر نادر

جدّاً. فطبائع الفرد التي يسعى النصّ إلى عرضها على القارئ لا يمكن أن تتّضح إلّا إذا أحاط بها قصّ لبعض الأحداث والوقائع التي حفّت بحياة المؤلّف(*). فما حالة الأنا لحظة الكتابة إلّا نتيجة ما مرّت به الذات من تجارب. ولذلك فإنّه يتعيّن على كاتب الرسم الذاتيّ أن يقصّ أطرافاً من حياته إن أراد لمشروعه أن ينجح.

ومهما يكن أيضاً حرص كاتب الرسم الذاتيّ كبيراً على قول حقيقته ونحت تعريف صادق لذاته، فإنّ هذا المسعى آيل إلى الفشل حتماً. ذلك أنّ الأنا في الكتابة هي دائماً أنا لذات أخرى غير ذات المؤلّف تنبعث بانبعاث فعل الكتابة وتنمو وتنشأ فيه. وما إن يقل المؤلّف: "ها أنذا" حتّى يجد نفسه يتحدّث عن ذات أخرى غير ذاته المرجعيّة، ذات كوّنتها عوامل متشابكة تخرج عن حدود الذات المرجعيّة التاريخيّة، منها اللغة والحضارة والثقافة والإيديولوجيا. فالرسم الذاتيّ الأدبيّ لا يمكن أن يكون وصفاً حقيقيّاً مرجعيّاً لذات المؤلّف. فما هو إلّا "مرآة من حبر" (Beaujour, 1980)، مرآة معتّمة، مشوّشة بفعل اللغة والثقافة، تعطي ذات المؤلّف من حيث لا يدري هويّة جديدة يكتسبها بفعل الكتابة.

إنّ الرسم الذاتيّ مرآة الأنا، ولكنّها مرآة مقعّرة تحيل إلى مرايا العالم الموسوعيّة الكبرى.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ جنس أدبيّ، نصّ، كتابة الأنا، سيرة ذاتيّة، مذكّرات، يوميّات خاصّة، مؤلّف، قارئ، وصف، سرد، مكان، قصّة.

م.آ.م

**روائيّ عليم** راجع **تعدّد الصيغ** ***(Romancier omniscient/Omniscient Novelist)***

## روايـة

***Roman/Novel***

يجد دارس الرواية صعوبات جمّة لوضع تعريف "جامع مانع" لهذا الجنس الأدبيّ(*) يحيط بخصائصه الأجناسيّة والفنيّة، فينزلها منزلة القواعد المحدّدة لطرائق الكتابة في هذا الجنس. فالآثار التي تنتسب إلى جنس الرواية سواء في الغرب مهد الرواية العالميّة أو في غيره من الأصقاع التي انتقلت إليها الرواية، هي من الاختلاف

والتلوّن والتعدّد من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع ورؤى العالم، إلى الحدّ الذي يصعب معه أن نقرّ بوجود نقاط تشابه وتماثل بين الروايات. ونواجه هذا التنوّع حتّى في التفاسير المعجمية التي صاحبت مصطلح "Roman". فهذه الكلمة قد حملت طوال تاريخ استعمالها في الغرب منذ الحضارات القديمة إلى القرن السّابع عشر تقريباً، معاني ودلالات مختلفة تفاوت بين التعميم والتدقيق وبين الاتّصال بأدب القصّ والابتعاد عنه. فدلّت على "الحكاية الشعريّة" في بداياتها ثمّ أصبحت اسماً يطلق على لهجة خارجة عن اللغة اللاتينيّة نزع إلى الحديث بها الإسبان والفرنسيّون والإيطاليّون بداية من القرن التاسع، وغدت فيما بعد عنواناً على "لغة العامّة" أو "اللاتينيّة الوضيعة" (Michel Raimond, 1989). وظلّ استعمال كلمة Roman يتنوّع حتّى صارت تطلق بداية من القرن السادس عشر على "آثار قصصيّة نثريّة متخيّلة ذات طول كافٍ تقدّم شخصيات بوصفها شخصيات واقعيّة وتصوّرها في وسط ما وتعرّفنا بنفسيّاتها ومصائرها ومغامراتها" (نفسه، 1989).

ومثلما كان مصطلح Roman متعدّداً في دلالاته، كانت التعاريف المقدّمة لجنس الرواية ضاربة في الاختلاف والتباين، يغلب عليها التعميم والإطلاق والتناول الجزئيّ لمقوّم ما من مقوّمات الرواية دون النظر إليها في أبعادها المتكاملة. فمن النقّاد من عرّفها بحجمها محدّداً لها عدداً من الكلمات يفوق الخمسين ألفاً حتّى تتميّز بطولها من القصّة(*)، ومن النقّاد من ركّز في التّعريف على الوظيفة التي تضطلع بها الرواية لدى القرّاء، ومنهم من حصر التعريف في بعض مضامين الرواية، وساق فريق آخر تعاريف عامّة فضفاضة لا تكاد تؤدّي معنى من المعاني.

أدّى تنوّع التعاريف واختلاطها وغموضها إلى نزوع كثير من النقّاد والباحثين إلى القول باستحالة تعريف الرواية وتحديد خصائصها الأجناسية، معتبرين أنّ ضعف التعاريف السّائدة إنّما هو نتيجة "طبيعيّة" لتميّز الرواية بانفتاحها الدّائم وقابليّتها الشديدة للتغيّر. فاستبعد ميخائيل باختين (Bakhtine, 1978) التوصّل إلى تعريف شامل للرواية، إذ إنّها هي الجنس الأدبيّ الوحيد الذي مازال مستمرّاً في التطوّر ولم تكتمل كلّ ملامحه حتّى الآن. أمّا "مارت روبير" (Robert, 1977) فاعتبرت الرواية الحديثة جنساً أدبيّاً لا قواعد له ولا وازع، مفتوحاً على كلّ الممكنات.

رغم ذلك لم تنقطع الدراسات السردية عن البحث في إنشائيّة(*) الرواية والسعي إلى دراسة مقوّماتها الأجناسية المميّزة، ولم يسلّم علماء السرد يوماً بأنّ الرواية "جنس لا قواعد له" (Robert,1977) أو أنّها "جنس ميّت" حسب عبارة "جول رونار" (Jules

(Renard) . بل على العكس من ذلك تماماً، لم يعش أيّ جنس أدبيّ ما عاشت الرواية من ازدهار ونماء جعلاها تكتسح الأجناس جميعاً، وتفتك منها الريادة الأدبيّة وتغدو قبلة القرّاء الأولى، ولم يشهد أيّ جنس أدبيّ ما شهدته الرواية من إقبال النقّاد والدّارسين وحتّى الفلاسفة وعلماء الاجتماع.

فقد نشأت نظريّة الرواية أوّل ما نشأت في رحم الفلسفة، إذ يعدّ الفيلسوف الألماني هيغل (Hegel, 1953) من أوائل من فكّروا في الرواية وعملوا على تعريفها وتحليل تطوّر أشكالها الفنيّة. ففي سياق فلسفته الجدليّة اعتبر الرواية ابنة التحوّلات التي عاشها المجتمع البورجوازيّ لكنّها في الوقت نفسه تسعى إلى ربط صلات بين هذا المجتمع وماضيه الملحميّ . فبما تتميّز به الرواية من ثراء وتعمّق وتنوّع في ما تنقله من مواقف وأحداث وطبائع وصلات بين البشر، تعيد للمجتمع ما فقده في ظلّ البورجوازية من كليّة وشعريّة. لذلك عرّف هيغل الرواية بأنّها ملحمة(*) حديثة أبرز سماتها أنّها مدار صراع بين شعر القلب والعلاقات الاجتماعيّة المبتذلة.

ويعتبر كتاب "نظريّة الرواية" لجورج لوكاش (Lukács, 1920) أوّل محاولة لإقامة نظريّة شاملة للرواية. وقد انطلق جورج لوكاش متأثّراً بهيغل من الربط بين الأشكال الأدبيّة والتطوّر التاريخيّ، جاعلاً الحضارة الإغريقية مرجعيّته في تبيّن ما طرأ على المجتمع الإنسانيّ من تطوّرات حضاريّة وأدبيّة. فتبيّن له أنّ الرواية هي الشكل الفنيّ القادر على التعبير عن المجتمع الرأسمالي الحديث، مجتمع التشيُّؤ والتشذّر والاستلاب، ورأى أنّه لا يمكن فهم الرواية وتعريفها إلّا بمقارنتها بالملحمة . وقد اتّخذت هذه المقارنة مستويات مختلفة. فمن حيث العصر ارتبطت الملحمة بزمن إنسانيّ صاف نقيّ مؤتلف العناصر، أمّا الرواية فاقترنت بزمن سيادة الأنانيّة والتمزق وقيام العلاقات الاجتماعية على قيم التبادل الماديّة. وأمّا من حيث الشكل الفنيّ فقد كان الشعر أنسب للملحمة التي ارتبطت بمجتمع كليّ ذي علاقات إنسانيّة شفّافة لا يحتاج فيه الفرد إلى البحث في المعاني، وكان النثر موافقاً للرواية التي ظهرت في "عالم متشَّر" مجزّإ يحتاج فيه الإنسان إلى لمّ شتات المعنى وجمع وجوهه المتعدّدة. ولئن كان المؤلّف(*) في الملحمة يخبر عن معنى مسبق يمدّه به الواقع الكلي المنسجم، فإنّ تشكيل المعنى في الرواية هو بحث ومغامرة يعيشهما المؤلّف ويعانيهما. وبطل(*) الرواية كخالقه المؤلّف شخصيّة(*) إشكاليّة يقضّي العمر وهو يبحث عن موضوع أضاعه وقيم افتقدها في واقعه، ولا يعثر في الأغلب على ما يبحث ولا يوفّق إلى الأدوات المناسبة لبحثه، فينتهي نهاية "دون كيشوت" جنوناً وعتهاً. أمّا بطل الملحمة فيتمتّع بوجود كليّ

متوازن واضح الأبعاد يجعل الطريق أمامه بيّنة والأهداف مرسومة مسبقاً، لذلك كانت الحكمة أهمّ خصاله.

وقد اعتبر لوكاش هذه المغامرة التي يخوضها البطل والمؤلّف جوهر الرواية وأبرز ما يميّزها عن سائر الأجناس الأدبية. فهي الجنس الذي يعيش دائماً صراعاً جدليّاً بين الكينونة والصيرورة وبين الثبات والتغيّر وبين الفرد والعالم. ومن ذلك فرغ لوكاش إلى وصف الرواية بأنّها ملحمة حديثة، ملحمة عالم تخلّى عنه الإله وصار فيه الإنسان غريباً.

وتمثّل نظريّة باختين (Bakhtine, 1970 et 1978) أهمّ المقاربات التي درست الرواية وأكثرها تأثيراً في السرديات والنقد الأدبي عامّة. فقد أقام باختين تعريفه الرواية على صرح نظريته في اللغة الحواريّة(*). فرأى أنّ الرواية كاللغة حوار(*) لا ينقطع، واعتبر أنّ الحواريّة تخترق كلّ أبعاد النصّ الروائي من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلف وبطله. فميزة الرواية أنّها متعدّدة الأصوات تنبذ اليقين وتنزع إلى أن تجعل المعنى متعدّداً متشكلاً داخل سيرورة، وتقبل أن يكون شكلها مرناً متغيّراً منفتحاً على بقيّة الأجناس الأدبيّة والتعابير الفنية.

ونظر باختين في أصل الرواية فاعتبر أنّها منحدرة من أصول ثلاثة : ملحمي وخطابي وكرنفالي. وعلى نقيض لوكاش ذهب باختين انطلاقاً من آثار دوستويفسكي (Dostoïevski)، إلى أنّ الرواية أمتن صلة بفنون الكرنفال منها بالملحمة. وأعاد إلى بعض أشكال الأدب الضاحك الفضل في ما تتسم به الرواية من حوارية واقتراب من الحياة اليومية، وتحرّر في النظر إلى الواقع و حركيّة دائبة، وقدرة على احتواء غيرها من الأجناس الأدبية.

وبذلك خرج باختين عن الرأي السائد القائل بأنّ الرواية ابنة الملحمة، جاعلاً للأجناس الهامشية الدور الأكبر في ظهور الرواية. فخلص إلى نتيجة هامّة قوامها أنّ الرواية جنس هجين متنوّع المشارب والجذور. فأمكنها أن تكون حركيّة قابلة للتطوّر، رافضة للتقولب والثبات، مستعصية على التحديد والتعريف. وبسبب انحدار الرواية من أصول متنوّعة، كان انفتاحها على بقيّة الأجناس لا حلية تتزيّا بها بل مقوّماً أساسيّاً من مقوّماتها، فهي عاجزة عن أن تحيا وتتطوّر إلّا متى استوعبت الأجناس الأدبيّة الأخرى وأدخلتها حياضها.

ولم تنفكّ الدراسات والنظريات حول الرواية تترى وتتعدّد وتختلف مرجعيّات أصحابها ومنطلقاتهم. رغم ذلك لا يظفر الباحث بنظريّة استطاعت أن تلمّ بالرواية في

شمولها. ولعلّ السبب الرئيسي في ذلك إنما يعود إلى شدّة تنوّع الجنس الروائي وانفتاحه الذي لا حدود له على التجريب وابتداع محدث الأشكال.

فتاريخ الرواية هو تاريخ القطيعة والتحوّلات من الاتجاه التاريخي مع "والتر سكوت" إلى الواقعي مع "بلزاك" و"تولستوي" والنفسيّ مع "دوستويفسكي"، ومن المدرسة الطبيعيّة عند "زولا" إلى تيّار الوعي عند "جيمس جويس" و"فيرجينيا وولف"، ومن المنحى الفانتاستيكي مع "كافكا" إلى المنزع الرمزي السوريالي مع "أندريه بريتون"، ومن الرواية الجديدة مع "آلان روب غرييه" و"ناتالي سارّوت" إلى الواقعية السحرية مع كتّاب أمريكا اللاتينية. ومازالت آفاق الرواية منفتحة، لا سبيل إلى التكهّن بما هي قادرة عليه من جديد.

بيد أنّ تميّز الرواية بالتنوّع والحواريّة والقدرة على التغيّر لا يبرّر العزوف عن تعريف هذا الجنس وتحديد خصائصه ومقوّماته الفنيّة. وإنّما يلزمنا هذا التميّز بأن يكون التعريف مسايراً للرواية في انفتاحها وديناميّتها وتنوّعها، نائياً بنفسه عن "وهم" إنجاز تعريف أنطولوجيّ يصل إلى "ماهيّة" الجنس الروائي في المطلق ويقدر على أن يحيط بقواعده الثابتة. وعلى هذا التعريف أن يعي العلاقة الجدليّة بين المقوّمات الأجناسيّة بوصفها مشتركاً عامّاً مجرّداً وبين تشكّلاتها النصيّة بوصفها ظواهر فنيّة وتاريخيّة محسوسة ونسبيّة، خاضعة لعوامل فكريّة وثقافيّة وحضاريّة واجتماعيّة متداخلة. فيكون التّعريف تعريفين: تعريفاً "داخليّاً" هدفه الوصول إلى تحديد العناصر التي تدفع إلى اعتبار نصّ ما نصّاً روائيّاً ويجب أن يقدّم على أنّه محدّد افتراضيّ نظريّ قد يتوافر جزء منه في نصوص ويغيب عن نصوص أخرى، وتعريفاً "خارجيّاً" يتابع رحلة الرواية في الزمن راصداً مظاهر التنوّع والتحوّل التي طرأت على النموذج النظريّ.

وبذلك لن يثمر التعريف قائمة مغلقة من القواعد والثوابت بل أفقاً مفتوحاً من الممكنات الشكليّة والمضمونيّة والتداوليّة هو دائماً إلى تجدّد وتحوّل. وينبغي أن يكون سند الدّارس في التّعريف مدوّنة الآثار الموجودة تاريخيّاً المكوّنة لجنس الرواية. ولكن عليه أن يفتح في تعريفه باباً رحباً لما يمكن أن تجود به قرائح الروائيين من مبتدع الأشكال الروائيّة.

ولئن كنّا إلى اليوم لا نملك تصوّراً واضحاً لظروف ظهور مصطلح "رواية" في الأدب العربيّ بمفهومه الشائع اليوم، فإنّ من المرجّح (عدنان بن ذريل، 1963) أنّ هذا المصطلح قد انتقل إلى العمل القصصيّ بعد أن كان متعلقاً بعمليّة النقل، نقل الأخبار(*)

والأحاديث والأسمار والقصص والحكايات. وقد يكون هذا الانتقال تدعم بالاستعمال الشعبيّ الذي أطلق مصطلح "رواية" على السير(*) والحكايات والقصص والأخبار التي كان الحكّاؤون الشعبيّون يروونها دون إسناد مفتتحين سردهم بعبارة "قال الراوي...". وممّا يدعم هذا الرأي أنّ مصطلح "رواية" كان يستعمل إلى حدود الثلاثينيات من القرن العشرين للدلالة على كلّ عمل فنيّ قائم على السرد أو التشخيص من مسرحيّة وقصّة ورواية (نفسه).

وقد اقترنت الرواية العربية في بداياتها الأولى في أواخر القرن التاسع عشر بوظيفة التسلية والفكاهة ثم اتّخذت لغاية التعليم والوعظ والإرشاد. ولئن مال كثير من النقّاد إلى اعتبار رواية "زينب" لمحمّد حسين هيكل أوّل رواية عربية فنيّة ناضجة، فإنّنا يمكن أن نجد روايات أخرى قد سبقت هذه الرواية كرواية "غابة الحقّ" للكاتب السوري فرنسيس مرّاش الصادرة سنة 1865 ورواية "هيفاء وسراج اللّيل" للكاتب التونسي صالح السويسي الصّادرة سنة 1908.

وأيّاً يكن، فإنّ أمر الريادة مسألة نسبيّة لا تفيد البحث فائدة كبيرة. فممّا لا شكّ فيه أنّ ظهور الرواية في الأدب العربي وتطوّرها ونضجها لا يعود فيها الفضل إلى مجهود شخص واحد بل هي ثمرة تضافر عوامل أدبيّة وثقافيّة واجتماعيّة مختلفة، من أبرزها الترجمة والصحافة وتطوّر الطباعة والتحوّلات الاجتماعيّة التي شهدها المجتمع العربيّ وكانت الرواية أقدر الأجناس الأدبيّة على التعبير عنها.

ورغم أنّ الرواية جنس أدبيّ حديث النشأة في الأدب العربيّ فإنّه لم يشهد منذ خمسينيات القرن العشرين خاصّة، انتشاراً واسعاً، وحركيّة هامة واجتذاباً مطّرداً للقرّاء والنقّاد. فأضحى من الصعوبة الحديث عن رواية عربيّة واحدة وتأكّد الحديث عن روايات متعدّدة تختلف باختلاف صانعيها وتعدّد اهتماماتهم وتصوّراتهم للعالم. فنجد الرواية الواقعيّة مع محفوظ والشرقاوي والطاهر وطّار والرواية التراثيّة مع الغيطاني والرواية الشعريّة مع الخرّاط والتجريبيّة مع صنع الله إبراهيم وفرج الحوار وغيرهما.

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ جنس أدبيّ، نصّ، قصّة، إنشائيّة، شخصيّة، راو، وصف، سرد، حوار، حبكة، راوي حواريّة، خبر، سيرة، جنس روائي فرعيّ ،رواية تاريخية، رواية بوليسية، رواية شطار، رواية نهر.

م.آ.م

## رواية استباق

*Roman d'anticipation/Anticipation Novel*

يطلق هذا المصطلح على الروايات(*) التي تدور أحداثها في فضاءات(*) وأزمنة خياليّة تنتمي إلى مستقبل افتراضي مفارق للعالم المرجعيّ. فهذه الروايات تستند في بناء عوالمها الحكائيّة(*) إلى الاكتشافات العلميّة والافتراضات التي يضعها العلماء ويتوقّعون الوصول إلى إثباتها في زمن بعيد عن زمنهم. لذلك عدّت رواية الاستباق بمثابة التمثيل الأدبيّ للخيال العلميّ (Science fiction) واعتبرت أدباً لا يسعى إلى أن يفسّر للقارئ(*) العالم الذي يعيش فيه بل يعرّفه بأقاليم قصيّة مجهولة لديه (Michel Raimond, 1996).

لذلك فإنّ رواية الاستباق تخرج قارئها من محدوديّة الواقع المعهود إلى رحابة الحلم بواقع آخر عجيب.فإذا هي تحقيق لبعض الأحلام الطوباويّة التي خامرت الإنسان منذ القدم كالحلم بالتحرّر من الأرض واستغلال الفضاء مثلما عبّرت عنه رواية "أسفار إلى القمر" لـ"سيرانو دي برجوراك" (Cyrano de Bergerac) الصادرة سنة1657، و الحلم بالرحيل في الزمن كما يتجلّى في رواية "آلة الزمن" لـ"هـ.غ. ويلز"(H.G.Wells) التي صدرت سنة 1895 (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972).

وبموازاة هذه العوالم العجيبة قد تقحم رواية الاستباق قارئها في عالم يسوده الخوف والكره والجريمة وتعمره كائنات غريبة تنتمي إلى كواكب أخرى تأتي إلى عالم الإنسان لتدمّره. وقد عبّرت عن ذلك روايتا "ويلز" "الحرب على العالم" (1898) و"الحرب في الفضاء" (1908).

وبذلك تجمع رواية الاستباق بين منزعين متناقضين في الذات الإنسانيّة لكنّهما متكاملان هما: الحاجة إلى العجيب من جهة والقلق من جهة ثانية (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ رواية، تخييل، فضاء، زمن قصصيّ، جنس روائيّ فرعيّ، قارئ، مؤلّف، سرد، حكاية.

م.آ.م

## رواية أطروحة

*Roman à thèse/Novel of Ideas*

الرواية الأطروحة هي الرواية(*) التي تنتهج أساليب السرد(*) الواقعيّ وتبرز

لقارئها(*) أساساً بوصفها حاملة رسالة تعليميّة تسعى إلى إثبات حقيقة أحد المذاهب السياسيّة أو الفلسفيّة أو العلميّة أو الدينيّة (Susan Rubin Suleiman, 1983).

ولمّا كان النصّ(*) الروائيّ لا يخلو من مضمون فكريّ أو مضمون سياسيّ ومن تأمّلات في الإنسان والفنّ والوجود التبست الرواية الأطروحة بغيرها من الروايات وكاد هذا المصطلح يغدو مفهوماً عامّاً يجوز إطلاقه على الروايات جميعها لا سيّما ما كان منها ذا مدلول سياسيّ نضاليّ. لذلك عملت "سوزان سليمان" على تحديد السمات المميّزة لهذا الجنس الروائيّ الفرعيّ(*). فتوصّلت إلى أنّ خاصيّتين أساسيّتين تميّزان الرواية الأطروحة هما: وضوح الأطروحة التي يسعى النصّ السرديّ(*) إلى إشهارها والدفاع عنها. فالراوي(*) يعمل جهده لكي يتفادى الغموض والالتباس ويحرص على أن يكون تأويل النصّ محدوداً فيضمن وصول الأطروحة إلى القارئ. أمّا الخاصيّة الثانية فهي تسلّط الرواية الأطروحة على قارئها. فسواء أكانت الأطروحة محافظة أم ثوريّة فإنّ الرواية الأطروحة تسعى دائماً إلى أن تمارس على قارئها فعلاً سلطويّاً فتقدّم له عالماً ساكناً متوازناً متناغماً تملؤه حقائق ثابتة وقيم مطلقة.

ولعلّ غلبة الوظيفتين التواصليّة والإيديولوجيّة في الرواية الأطروحة تفسّر نفور النقّاد والقرّاء والكتّاب أنفسهم من هذا الجنس الروائيّ الفرعيّ(*) وعدّهم إيّاه ضرباً من أدب الدعاية خالياً من الفنّ.

ومن أمثلة الرواية الأطروحة نذكر رواية "حقيقة" لـ"زولا" (Zola) ورواية "الأمل" لـ"مالرو" (Malraux) وروايتي "الأرض" و"الفلّاح" لـ"عبد الرحمن الشرقاوي" ورواية "المرصد" لـ"حنّا مينة".

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ رواية، نصّ، جنس روائيّ فرعيّ، وظيفة، تخييل، سرد، قارئ، راوٍ.

م.آ.م

## رواية بوليسيّة

***Roman policier/Detective Novel***

هي رواية(*) تدور أحداثها حول جريمة قتل غامضة يتكفّل مفوّض الشرطة أو المحقّق الخاصّ بفكّ ألغازها إلى أن يتوّج عمله باكتشاف المجرم الحقيقيّ (Daniel Fondamèche, 2000).

ولئن كانت الجريمة والسعي إلى كشف النقاب عن مقترفها موضوعين حاضرين في الرواية الغربيّة والقَصَص(*) الإنسانيّ عامّة، فإنّ الرواية البوليسيّة بالمعنى الدقيق للكلمة، جنس روائيّ فرعيّ(*) ارتبط ظهوره في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بتطوّر المجتمع الرأسمالي، واتّساع المدن الصناعيّة الحديثة، وتعقّد أشكال الجريمة تعقّداً جعل الشّرطة عاجزة عن الوصول إلى الحقيقة. لذلك ابتدعت الرواية البوليسيّة مع "إدغار آلان بو" (E.A.Poe) و"كونان دويل" (Conan Doyle) و"آغاثا كريستي" (Agatha Christie) شخصيّة(*) المحقّق الخاصّ الذي يتميّز بالفطنة والذكاء والقدرة على الربط بين التفاصيل الدقيقة التافهة في ظاهرها، للوصول إلى المجرم المتخفّي. وقد عدّت شخصيّة المحقّق الخاصّ بما له من مواهب يفتقدها الشرطيّ، صورة مجسّدة لذكاء الطبقة البورجوازيّة وقدرتها على إقرار النظام والدفاع عن القانون وضمان الأمن للمجتمع. وممّا يدعم ذلك أنّ أغلب الروايات البوليسيّة تجري أحداثها(*) داخل الوسط البورجوازيّ سواء من حيث الشخصيّات القصصيّة أو الفضاءات(*) المكانيّة (Cabriès, 1985).

وتقوم الروايات البوليسيّة عامّة على حبكة(*) تكاد لا تختلف من رواية إلى أخرى، إذ تنطلق الرواية باكتشاف جريمة قتل غامضة، فتتولّى الشرطة الرسميّة البحث عن دوافع الجريمة ولا تلبث أن تقبض على أحد المتهمين. ولكنّ المحقّق الخاصّ لا يقتنع برأي الشرطة فيواصل بحثه. وفي الوقت نفسه تقع جريمة ثانية تبرّئ المتهم الأوّل وتقوّي موقف المحقّق الخاصّ الذي ينجح في نهاية المطاف في اقتفاء آثار المجرم الحقيقيّ غير المتوقّع.

ولنجاح هذه الحبكة يشترط في مؤلّف(*) الرواية البوليسيّة أن يجعل القارئ والمحقّق متساويين في الجهل بظروف الجريمة وأطوار البحث، فيكون ما يطرأ من أحداث ويتبدّى من أسرار مفاجئاً لكليهما.

بيد أنّ الرواية البوليسيّة ما فتئت تشهد منذ ثلاثينيّات القرن العشرين إلى اليوم، تحوّلات فنيّة ومضمونيّة هامّة. فمع "جورج سيمنون" (Georges Simenon) غابت شخصيّة المحقّق الخاصّ وعادت شخصيّة مفوّض الشرطة للبروز والتكفّل وحدها بالوصول إلى الحقيقة، وابتعدت أحداث الرواية عن الوسط البورجوازيّ وأضحت قريبة من الأوساط العمّاليّة والشعبيّة الفقيرة. ولكنّ الأهمّ من هذا أنّ بنية الرواية قد تطوّرت فلم تعد الحبكة واللغز ركيزتي السّرد الأساسيّتين، بل أضحى النصّ مجالاً واسعاً للتحليل النفسيّ

والتعبير عن المشاعر الذاتيّة وتجاوز مطاردة المجرم ومعاقبته، إلى فهمه وتأويل أفعاله والبحث عن أسبابها في المجتمع.

أمّا مع الرواية البوليسيّة الأمريكيّة اليوم، فقد حلّت الجريمة في منزلة ثانويّة من النصّ وضعف الاعتناء بالحبكة وطغت على الرواية قضايا الجنس والعنف والكحول، ولم يعد الشرطيّ شخصيّة نبيلة معصومة من الخطإ، بل أصبح يشارك المجرم في كثير من طبائعه وأفعاله ومواقفه إزاء المجتمع (Fondamèche,2000).

► الموادّ ذات الصلة. ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، شخصيّة، حدث، فضاء، مؤلّف، سرد، حبكة.

م.آ.م

## رواية تاريخيّة *Roman historique/Historical Novel*

لم تظهر الرواية التاريخيّة بمعناها الاصطلاحيّ إلّا في الغرب مطلع القرن التاسع عشر مع "والتر سكوت" (1771-1832) الذي وفّق في الجمع بين الشخصيات(*) الواقعيّة والشخصيّات المتخيّلة، وأحلّها في إطار واقعيّ، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث(*) كبرى اتفق القوم على اعتبارها مفاصل أساسيّة في مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخيّة مع الحركة الرومنسيّة التي اهتمّ أصحابها بالبطولات القوميّة وسعوا إلى إبرازها متوسّلين بها لإحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر "سكوت" في مقدّمة روايته "إيفانوي" (Ivanhoé) أنّه "بفضل تصويره المتخيّل(*) يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرّخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع" (Pierre Louis Rey, 1992). وهذا يعني أنّ كاتب الرواية التاريخيّة، وإن غلّب الجانب المتخيّل على الجانب المرجعيّ، مطالب بأن ينزّل الشخصيّات والأحداث(*) في إطار زمانيّ ومكانيّ قوامه المشاكلة(*). وبذلك "يتيح للقارئ(*) أن يدرك أسباب ما وقع ماضياً وما يترتّب عليه من نتائج لاحقاً. ومن ثمّ فإنّ الرواية التاريخيّة تغدو أكثر صحّة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إنّ الرواية التاريخيّة صحيحة على نحو مغاير" (نفسه).

إنّ الرواية التاريخيّة يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخيّة التي تقضي عليها بألّا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخيّة من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفنّ الروائيّ من قبيل "نمط القصّ

المفضي إلى الانفراج، والتبئير(•) على شخصيّة أو أكثر، وإدراج العناصر في منظور واحد" (نفسه) ممّا يحقّق للرواية التاريخيّة شرط الانسجام(•) الداخليّ الذي يتمّ من خلال المنطق الظاهر أو الخفيّ الذي ينتظم مختلف مقوّمات النصّ ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبّه الدارسون منذ وقت مبكّر إلى أنّ الرواية التاريخيّة مهما سعت إلى التوغّل في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملّص منه. وقد نظر الأخوان "غونكور" (Goncours) إلى المسألة من زاوية التتابع، فقالا إنّ الروائيّ هو مؤرّخ الحاضر. وميّزا بين المؤرّخ والروائيّ بحسب الزّمن الذي يرتبط به كلّ منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزمن والوقائع التي تحاكي ما كان وتصف ما يجوز أن يكون، فقالا إنّ "التاريخ هو رواية(•) ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون"(نفسه). غير أنّ هذا القول الذي يندرج في إطار المدرسة الواقعيّة، إنّما ينطق عن هموم الأخوين "غونكور" اللذيْن بدءا مؤرّخيْن يرويان الماضي، ثمّ أصبحا روائيّيْن يرويان الحاضر، فكان شاغلهما أن يجدا الخيط الرابط بين هاتيْن المرحلتيْن وهذيْن الضربيْن من التأليف.

أمّا "جورج لوكاش" (1885-1971) فإنّ نظريّته التي عبّر عنها في كتابه "الرواية التاريخيّة" تقوم على "الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسيّة استمدّها من النظريّة الماركسيّة للعلاقات بين الفكر والكائن" (Mickel Vanoosthuyse; 1997). ومن ثمّ فإنّ كاتب الرواية التاريخيّة لا يلتفت إلى الماضي إلّا من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ "لوكاش" من "هيغل" فكرة "المفارقة التاريخيّة الضروريّة" وأدرجها في سياق الماديّة الجدليّة، فتمّ له بذلك أن يقول إنّ الرواية لا تكون تاريخيّة إلّا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسيّة وقضاياه الراهنة. وهو ما عناه بقوله: "إنّ تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدّد صلته بالحاضر. إلّا أنّ هذه العلاقة التاريخيّة، في حالة وجود فنّ تاريخيّ عظيم حقّاً، لا تكمن في الإلماع إلى الوقائع الراهنة [..] بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ مجدّداً باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفي إضفاء حياة شعريّة على القوى التاريخيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة التي جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هي عليه" (Georg Lukás, 1965).

إنّ هذه الإشارات السريعة وإن لم تبيّن التطوّر الذي شهدته الرواية التاريخيّة ونظريّتها، قد كشفت لنا عن أهميّة هذا النوع الإبداعيّ في الأدب الغربيّ، وهي أهميّة تضيء لنا بعض جوانب الرواية التاريخيّة في الأدب العربيّ، وإن كان يتعيّن علينا أن

نأخذ في الاعتبار خصوصيّة الرواية التاريخيّة العربيّة وأن نقف على ما تتميّز به حتّى نستجلي مدى إسهامها في تطوير هذا الفنّ ومدى إفادتها من المجال الثقافيّ العربيّ.

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ "التاريخ المقدّم في صورة روائيّة لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده في الأدب العربيّ. فقد عرف العرب في القديم روايات "عنترة"، و"سيف بن ذي يزن"، "وبني هلال"، "والجازية"، و"البطّال"، و"ذات الهمّة"، وغيرها" (Henri Pérès, 1957). ويلحق بالسيَر والقصص الشعبيّة أشكال سرديّة ضاربة في القدم لعلّ أبرزها على الإطلاق أيّام العرب التي اهتمّ رواتها بذكر الوقائع التي كانت تدور بين القبائل العربيّة في الجاهليّة وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتدّ قروناً متطاولة فإنّ "الرواية التاريخيّة لا تمثّل هنا نموّاً عضويّاً للرواية العربيّة المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثّل نباتاً مأخوذاً من تربة أوروبيّة أعيد غرسه في حقل عربيّ. وهنا تتكرّر الصورة نفسها التي نشاهدها في كلّ مكان من الشرق والتي تتمثّل في جلب الثقافة الأوروبيّة التي أخذت الكثير عن الثقافة العربيّة في القرون الوسطى"(كراتشكوفسكي، إكناتي، 1987).

وقد كان ظهور هذا الفنّ في الأدب العربيّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وأوّل من كتب بغزارة في هذا اللون من القصّة(*) كان "سليم البستاني". وكانت قصّته الأولى هي "زنوبيا" التي أصدرها سنة 1871. ثمّ توالت الروايات التاريخية فكتب "البستاني" "بدور" (1872) و"الهيام في فتوح الشام" (1874)، وكتب "جرجي زيدان" سلسلة روايات تاريخ الإسلام (1891-1914) و"فرح أنطون" "أورشليم الجديدة" (1904)، و"يعقوب صرّوف" "أمير لبنان" (1907) وغيرهم.

والذي يعنينا من ذلك أنّ هذا الفنّ الذي اقتبسه العرب من الأدب الغربيّ قد أخذ يشتدّ عوده ويتطوّر في الأدب العربيّ الحديث. فكان تمهيداً للمرحلة الواقعيّة عند "نجيب محفوظ" و"البشير خريّف" ثم غدا ميداناً للتجريب على نحو ما نجده عند "جمال الغيطاني" و"واسيني الأعرج".

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ رواية، مشاكلة، حدث، شخصيّة، متخيل، قارئ، تبئير، انسجام، قصّة.

م. ق.

## رواية تربويّة

*Roman pédagogique/Pedagogical Novel*

ظهر هذا الضرب من الروايات(*) في أواخر القرن السابع عشر في فرنسا بدءاً من رواية "مغامرات تليماك" (1699) للفرنسيّ "فرانسوا فينيلون" (François Fénelon).

وتقوم الرواية التربويّة على سرد أطوار سفر طويل مليء بالاختبارات والمغامرات وفيه يتصاحب شابّ من طبقة الأمراء هو بمثابة تلميذ، وشيخ حكيم يعرف كلّ شيء هو بمثابة المعلّم. ولذلك يغلب الحوار(*) على هذه الروايات وهو في أساسه حوار تعليميّ قوامه أسئلة الشابّ التلميذ وأجوبة المعلّم الشيخ (Claude Demay et Denis Pernot,1995). وتنتهي الرواية التربويّة عادة بتعبير الشيخ عن رضاه على التلميذ بعد ما خاض من أهوال وتجارب واكتسب من معارف ترفعه إلى مرتبة الحكيم وتؤهّله ليتسلّم مقاليد الحكم.

ولم تلبث الرواية التربويّة أن شهدت مع "ماريفو" (Mariveaux) في روايته "تليماك متنكّراً" (Télémac Travesti) (1736) و"فولتير" (Voltaire) في روايته "كنديد" (Candide) (1758) تطوّراً هامّاً، إذ ابتعدت عن الاضطلاع بدور تربية الأمراء لتصبح رواية تربية اجتماعيّة وفلسفيّة، أبطالها(*) شخصيات تنتمي إلى الأوساط الشعبيّة. كما تنوّعت شخصيّة(*) المعلّم ولم تعد قاصرة على الشيخ الحكيم (C. Demay et D. Pernot, 1995).

◄ المواد ذات الصلة. ـ رواية، جنس أدبيّ، جنس روائيّ فرعيّ، حوار، شخصيّة، بطل، سرد.

م.آ.م

## روايـة ترسّليّة

*Roman épistolaire/Epistoraly Novel*

الرواية الترسّليّة ضرب من الروايات(*) انتشر في أوروبا في القرن الثامن عشر، عماد النصّ(*) فيه رسائل تخييليّة(*) إن بصفة كليّة أو بصفة جزئيّة تضطلع بوظيفة السرد(*) أو تؤدّي على الأقلّ دوراً هامّاً في سياق أحداث(*) الحكاية(*) (Versini, 1979). فلئن كان معتاداً في الآداب القديمة أن تتضمّن النصوص الشعريّة أو السرديّة(*) رسائل، فإنّ ما يميّز الرواية الترسّليّة مع "روسّو" (Rousseau) و"مونتسكيو" (Montesquieu) و"ريتشاردسون" (Richardson) أن للرسائل المضمّنة في صلب النصّ وظيفة(*) سرديّة لا قيام للحكاية دونها بل لا إمكان للقارئ(*) أن يدخل عالم الرواية في تفاصيله ودقائقه

إلّا من خلال هذه الرسائل. ذلك أنّ الراوي(*) يميل في الرواية الترسّليّة إلى الغياب عن النصّ غياباً تامّاً والتخلّي عن وظيفته الأولى، وظيفة السرد مفسحاً المجال للشخصيّات(*) لتتبادل الرسائل وعبرها تنقل أطوار الحكاية. أمّا وضعيّة الروائيّ في الرواية الترسّليّة فوضعيّة يلفّها الغموض، إذ يفترض قيام هذا النوع الروائيّ على بنية الرسائل أنّ كاتب الرواية الترسّليّة ليس هو مؤلّف(*) الرسائل وإنّما هي من وضع الشخصيّات. وهذا ما يؤكّده عادة الروائيّون في ما يضعون لآثارهم من مقدّمات. فيلحّون على أنّهم في حلّ من كلّ مسؤوليّة عن الرسائل وما تحويه، ويقفون من النصّ موقف المحايد الغريب الذي لا يزيد دوره عن العثور على الرسائل الأصليّة وتقديمها للقرّاء. فيبرز بعض الكتّاب بوصفه منظّماً للرسائل ويبرز بعضهم الآخر بوصفه مترجماً ويقدّم بعضهم نفسه للقرّاء، كما فعل "روسّو" في مقدّمة "هيلويزا الجديدة"، بوصفه مجرّد ناشر لرسائل غيره. وثمّة من النقّاد من يرى في ادّعاء مؤلّفي الرواية الترسّليّة الحياد وإنكارهم أن يكون النصّ من إنشائهم تطوّراً هامّاً في علاقة الروائيّ بنصّه وبالفعل السرديّ (Jean Rousset, 1995). فلأوّل مرّة في تاريخ الرواية والقصّ عامّة "يتخلّى الكاتب بصفة كاملة عن السّرد، ويعلن انفصاله عن النصّ ويتحرّر من الحكاية" (نفسه). وبذلك اتّخذ الكاتب لأوّل مرّة صفة المؤلّف بأتمّ معنى الكلمة أي منظّم الكتاب ومنسّق أجزائه وضابط شكله فكفّ "عن أن يكون الراوي المرتبط بما يقصّ من أحداث ليرتقي إلى مقام المؤلّف، أي سيّد الأثر" (نفسه).

ومع الرواية الترسّليّة أضحى للمتلقّي(*) منزلة مخصوصة لم يعهدها مع أشكال القصّ الأخرى. فلم يعد يقف من النصّ موقف المستمع إلى الراوي، المتابع لتطوّر الأحداث كما رسمها الراوي وحدّدها مسبقاً. بل أصبح متساوياً مع الراوي والمؤلّف في العلم بمجريات الحكاية، إذ إنّ الشخصيّات التي بأيديها مقاليد السرد أصبحت تروي الأحداث وتعيشها في وقت متزامن. فصار القارئ مواكباً للحدث منذ نشوئه بل إنّ الحدث القصصيّ وقد كاد في الرواية الترسّليّة يتمحّض أقوالاً، لم يعد له وجود إلّا من خلال وعي القارئ وتأويله أقوال الشخصيّات في رسائلها. ذلك أنّ اطّلاع القارئ على كلّ الرسائل المتبادلة بين الشخصيّات، لا سيّما إذا كان المتراسلون كثراً، يجعله أقدر من الشخصيّات نفسها على فهم ما يجري بينها من أحداث وتبيّن الحقيقة في ما تقول من الكذب.

وللرواية الترسّليّة أشكال متنوّعة. فمنها الرواية الترسليّة ذات الصوت الواحد وتجري فيها المراسلة بين شخصيّتين تكتب إحداهما إلى الأخرى ولكن دون أن يبدر عن

المرسل إليه حسّ ولا خبر، فيغدو فعل التراسل أقرب ما يكون إلى المونولوغ(•). ومن الروايات الترسّليّة ما كان ثنائيّ الصوت وذلك حين يتوافر متراسلان يتبادلان الرسائل بصفة منتظمة. ومن الروايات الترسّليّة ما شابه السمفونيّة في تنسيقه ومزاوجته بين رسائل لمتراسلين متعدّدين يتبادلون الرسائل في وقت متزامن. وإلى هذا النوع الأخير يعزو الدّارسون ما يميّز الرواية الترسّليّة من تعدّد في الأصوات(•) وتنوّع في وجهات النظر(•) وتداخل في الأساليب واختلاف في قصّ أطوار الحدث الواحد (Versini,1979). وهي كلّها ميزات جعلت الرواية الترسلّيّة تعبيراً أدبيّاً عمّا ساد القرن الثامن عشر من تمرّد على الثوابت والمطلقات وتدمير لفكرة المركز، كما جعلتها أسّاً من الأسس التي قامت عليها الحداثة في الكتابة الروائيّة في القرن العشرين.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ نصّ، سرد، راوٍ، قارئ، شخصيّة، جنس روائيّ فرعيّ، مؤلّف، حدث، مونولوغ، تعدّد صوتيّ، وجهة نظر، حكاية، وظيفة، تخييل.

م.آ.م

## رواية تعلّم *Roman d'apprentissage/Apprenticeship Novel*

يطلق على هذا الضرب من الروايات(•) مصطلحات أخرى من قبيل "رواية التربية" و"رواية التمرّن" و"رواية الدّربة" و"رواية التكوين". وهي كلّها تعود إلى المصطلح الألماني "Bildungsroman". فقد ظهرت رواية التعلّم بألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر وكانت رواية "سنوات تكوين فلهلم مايستر" (1796) لـ"غوته" (Goethe) أبرز الآثار الممثّلة لهذا الجنس الروائيّ.

وتقوم رواية التعلّم أساساً على سرد(•) التجارب والتحوّلات الفكريّة والاجتماعيّة والعاطفيّة التي يمرّ بها بطل(•) شابّ من أجل اكتمال شخصيّته وبلوغ مرحلة النضج (Claude Demay et Denis Pernot, 1995).

ومن خصائص بطل رواية التعلّم التردّد والعجز عن التحكّم في الذات وسرعة التأثّر بالآخرين والولع بالأدب والفنّ والرغبة في التنقّل والسفر واكتشاف الجديد من الأماكن والناس. ومن شأن هذه الخصائص أن تؤهّل بطل هذه الرواية للتعلّم والأخذ من الآخرين والاستفادة من تجاربهم. لذلك تحضر في هذه الرواية شخصيّة(•) الصديق الذي يضطلع بدور معلّم روحي يقود البطل إلى معرفة العالم وفهم المجتمع وتحقيق ذاته. ومثال ذلك شخصيّة فؤاد في رواية "الحيّ اللاتينيّ" لـ"سهيل إدريس".

ولئن كانت هذه السمات العامّة توحي بالتشابه الكبير بين بطل(*) رواية التعلّم من جهة وبطلي رواية الشطّار(*) ورواية التربية من جهة ثانية، فإنّ الفروق بين بطل رواية التعلّم وكلا البطلين الآخرين واضحة. فلئن التقى بطل رواية التعلّم مع الشطّار في صغر السنّ وحبّ السّفر والحركيّة الدائبة والسعي إلى الانعتاق من العائلة، فإنّه في المقابل يوجّه تجاربه وأسفاره إلى تحقيق هدف محدّد مسبقاً. وعلى عكس الشطّار الذي لا يعنى إلّا باللحظة الحاضرة، ينصرف بطل رواية التعلّم في مناسبات عديدة إلى التأمّل في ذاته وماضيه والتفكير في مستقبله. وإذا كان بطل رواية التعلّم يشترك مع بطل رواية التربية في الحاجة إلى معلّم يوجّهه وينصحه، فإنّه في المقابل لا يرجو من التعلّم أن يصبح شخصاً خطيراً داخل المجتمع ذا سلطة على الآخرين. وفي حين تقتصر أسئلة بطل رواية التربية على طلب المعرفة، فإنّ أسئلة بطل رواية التعلّم تعبّر عن آلامه وحيرته (C.Demay et D. Pernot, 1995).

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، حدث، بطل، شخصيّة، سرد، رواية شطّار، رواية تربويّة.

م.آ.م

## رواية ذات أدراج

***Roman à tiroirs/Episodic novel***

يطلق مصطلح "رواية ذات أدراج" على آثار قديمة بسبب قيامها على حكايات(*) كثيرة تتوالى في ما بينها وقد لا تتعلّق مباشرة بالحبكة(*) المركزيّة (Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, 1996). ومثال ذلك قصّة "التحوّلات" (Les Métamorphoses) للكاتب اللاتينيّ "أبولاي" (Apulée) القرن 2 ق م)، فبمجرّد أن يشرع راويه(*) لوسيوس (Lucius) في سرد(*) مغامراته حتّى يقطع خطّ السرد(*) الأصليّ ويستطرد في قصّ حكايات ثانويّة تخصّ غيره من شخصيّات(*) الرواية(*).

والرواية ذات الأدراج نمط من الكتابة تأثّرت به أنواع روائيّة فرعيّة(*) أخرى كرواية الشطّار(*) إذ تتوالى مغامرات بطلها(*) حلقات يجاور بعضها بعضاً. وقد أدّى المنزع الواقعيّ في الكتابة الروائيّة إلى انقراض الرواية ذات الأدراج لما فرضه على العمل الروائيّ من وحدة عضويّة واعتناء صارم بالحبكة السرديّة. ومع ذلك يمكن أن نلمس في

مؤلّفات أعلام الرواية الجديدة الفرنسيّة أثراً للرواية ذات الأدراج. من ذلك تعدّد الأصوات(*) السرديّة والتداخل بين الراوي والشخصيّة القصصيّة وتهشّم الحبكة وتوالد القصص الفرعيّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرد، قصص، رواية، جنس روائيّ فرعيّ، ملحمة، شخصيّة، تخييل، حكاية، حبكة، راوٍ، رواية شطّار، بطل، تعدّد صوتيّ.

م.آ.م

## رواية رعويّة

***Roman pastoral/Pastoral Novel***

هي رواية(*) تعنى برسم أخلاق الرعاة ومشاعرهم. وفيها ينحو الرواة(*) إلى المماهاة بين جمال الريف وطهارة الطبيعة ونقاء سرائر الرعاة وبساطتهم وقربهم من الفطرة (L.Horowitz,1989). فتتّسم الشخصيات(*) القصصيّة في الغالب بالمثاليّة والابتعاد عن شرور الواقع وأدرانه. فلا شاغل للشخصيات إلّا حديث الحبّ سواء ما كان منه تحليلاً فلسفياً مجرداً للعشق والوفاء وواجبات العاشق، أو ما كان سرداً لقصص الحبّ التي عاشتها الشخصيات وانتهت إلى الخيبة والفشل في تحقيق الوصال. على أنّ هذا الفشل لا يمثل مصدر ألم للشخصيات بل ينظر إليه على أنّه خاصيّة أساسية من خصائص كلّ علاقة عاطفية طاهرة. لذلك ما إن تتوّج علاقة ما بالزواج حتى تغيب شخصيّتا المرأة والرجل عن الأحداث.أمّا البنية السردية في هذا الضرب من الروايات فتتميّز بالتداخل الشديد والتمازج بين قصص كثيرة في الرواية الواحدة مثلما يتجلّى في رواية "أستريه" (Astrée) لهونوريه دي أورفي (Honoré D'Urfé, 1607).

ويعدّ القرن السابع عشر عصر ازدهار الرواية الرعوية وانتشارها في فرنسا وإسبانيا خاصّة (نفسه). ومن أشهر النماذج الممثّلة لهذا الجنس الروائي الفرعي نذكر "كتب ديانا السبعة" للإسباني "يورغ دي مونتمايور" الصادرة سنة 1601 ورواية "لا غالاتيا" لميغيل دي سرفانتس المنشورة سنة 1585 ورواية "الراعي الغريب" للكاتب الفرنسي "شارل سوريل" الصادرة سنة 1627.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، راوٍ، شخصيّة، سرد، جنس روائيّ فرعيّ.

م.آ.م

## رواية سوداء

*Roman noir/Black Novel*

تعدّ هذه الرواية(*) فرعاً من فروع رواية المغامرات(*) لما يلاقي أبطالها(*) من أهوال وشدائد. لكنّها تتميّز من باقي روايات المغامرات بما يطغى على عوالمها من ظواهر خارقة لقوانين الطبيعة ومن أحداث(*) قائمة على الرعب والقتل والتعذيب والموت المفاجئ ومن أمكنة(*) غريبة، مظلمة، نائية تعمرها الشياطين والأشباح سواء كان ذلك في القصور أو في الغابات والمقابر. وشخصيات(*) الرواية السوداء منقسمة عادة إلى فئتين متقابلتين: فئة الضحايا الأبرياء الذين يكادون لا يفقهون من غرائب ما يقع لهم شيئاً وفئة المجرمين المتوحّشين الذين يتعطّشون إلى الدّم فيندفعون في ما يشبه الجنون إلى القتل.

وقد ظهرت الرواية السوداء أوّل أمرها بإنكلترا في بدايات القرن الثامن عشر ثمّ انتقلت في أواخره إلى فرنسا (Michel Raimond,1996). ومن أشهر كتّاب الرواية السوداء في إنكلترا "هوراس والبول" (Horace Walpole) صاحب رواية "قصر أوترانت" و"كلارا ريف" (Clara Reeve) صاحبة رواية "البارون الإنكليزي الشيخ" و"آن رادكليف" (Ann Radcliffe) مؤلّفة رواية "أسرار أودلف" (Les Mystères d'Udolphe). أمّا في فرنسا فنجد "دوكاري دومنيل" (Ducary Duminil) مؤلف رواية "فيكتور أو فتى الغابة" و"ريفاروني سان-سير" (Réveroni Saint-cyr) صاحب رواية "بولسكا أو الشرّ الحديث" (Gardes-Tamine et Hubert, 1996).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، رواية مغامرات، تخييل، شخصيّة، بطل، حدث، مكان، مؤلّف، سرد.

م.آ.م

## رواية سيرذاتيّة

*Roman autobiographique/Autobiographical Novel*

الرواية السيرذاتيّة هي "جميع النصوص التخييليّة التي قد يجد قارئها(*) أسباباً تدفعه انطلاقاً من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها، إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصيّة(*) والمؤلّف(*) في حين فضّل المؤلّف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقلّ عن تأكيده" (Lejeune, 1975).

فهذا النوع من الروايات(*) يدفع قارئه إلى أن يتلقّى النصّ(*) تلقّياً مزدوجاً يلتبس فيه التخييليّ(*) الروائيّ بالمرجعيّ(*) السيرذاتيّ. فالرواية السيرذاتيّة ليست سيرة ذاتيّة(*) إذ لا يتوافر فيها التطابق بين الراوي(*) والشخصيّة(*) والمؤلّف(*) تطابقاً تامّاً صريحاً كما هو الحال في السيرة الذاتيّة. والرواية السيرذاتيّة، مثلها مثل سائر ضروب الكتابة الروائيّة، منغرسة في التخييل(*) يستثمر مؤلّفوها المسافة السرديّة(*) الفاصلة بين الراوي والشخصيّة والمؤلّف لخلق عالم روائيّ واسع الآفاق متشابك الأبعاد ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التاريخيّ المرجعيّ. أمّا عالم السيرة الذاتيّة فهو لا يني يحيل إلى الواقع الخارجيّ التاريخيّ، ويوهم بالتطابق معه تطابقاً قد تتفاوت حظوظه من الصدق والقدرة على التعرّي والاعتراف. ومع ذلك فلا وجود لسيرة ذاتيّة لا تدّعي هذا التطابق بالارتكاز على ذات المؤلّف نفسه، والاقتصاد في اللجوء إلى التخييل، والاستجابة لمتطلّبات واقع المؤلّف، والسعي إلى إلقاء نظرة إلى الوراء فيها توقّف وكشف عمّا خفي في الماضي من خصائص الذات وحقيقتها، ومحاولة خلق تفسير وترابط لما كان غامضاً من الأحداث وشتاتاً. وممّا يمنع اعتبار هذا الضرب من الروايات سيراً ذاتيّة خلوّه ممّا يسمّيه فيليب لوجون بـ"الميثاق السيرذاتيّ"(*) وهو الشرط الأساسيّ الذي لا تكون دونه سيرة ذاتيّة. ففي الرواية السيرذاتيّة لا يعلم المؤلّف قارئه بنيّته تدوين سيرة حياته ولا يؤكّد التطابق بينه وبين الراوي والشخصيّة.

لكن مقابل وضوح انتماء الرواية السيرذاتيّة إلى التخييل الأدبيّ، تنتشر في النصّ السرديّ(*) قرائن كثيرة توحي بالتشابه بين المؤلّف والشخصيّة وتوعز للقارئ بأنّ قصّة الشخصيّة هي نفسها سيرة المؤلّف في الواقع. فيجد القارئ في نفسه ميلاً إلى المماهاة بين المؤلّف والراوي والشخصيّة ويندفع إلى المقارنة بين المؤلّف الواقعيّ في التاريخ والشخصيّة التخييليّة في النصّ(*).

إنّ موقف القارئ إزاء الرواية السيرذاتيّة هو إذن موقف ظنّ وشكّ وحدس لا موقف يقين ووثوق، يعامل النصّ في مبتدأ أمره وفق الميثاق الروائيّ(*) المعلن فيجد الإشارات إلى سيرة صاحبه تحاصره، ويقتنع بوضوح صلة الكون التخييليّ بالعالم المرجعيّ، فلا يستطيع أن يثبت هويّة النصّ السيرذاتيّة لخلوّه من الميثاق السيرذاتيّ، وغياب التطابق فيه بين المؤلّف والراوي والشخصيّة.

فموقع الرواية السيرذاتيّة الأجناسيّ موقع هشّ قلق ميسمه التداخل والغموض وانعدام الحدود الواضحة الحاسمة بين التخييليّ والمرجعيّ والتخفّي والتجلّي والتستّر والتعرّي.

فكادت لذلك الرواية السيرذاتيّة أن تكون حسب عبارة "بيار بيللّو" (Pierre Pillu, 1987) "ثمرة سوء تفاهم أبديّ بين المؤلّف والقارئ". إنّها جنس روائيّ تخلقه القراءة لا الكتابة ويحدّد هويّته الأجناسيّة القارئ لا المؤلّف. وهذا التحديد خاضع إلى حدّ كبير لقدرات القارئ وثقافته و"موسوعيّته الشخصيّة" كما يقول "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco, 1985)، وللظروف التي يتلقّى فيها النصّ وللمفاهيم التي يحملها عن الواقع وعن الأدب والفنّ والتخييل والمرجع...

وربّما كان فيما تتّسم به الرواية السيرذاتيّة من غموض أجناسيّ وتداخل، تفسير لما تتميّز به نصوصها من حواريّة وتعدّد في الأصوات وثراء في المضامين والدلالات وتشابك بين الأنا والآخر والماضي والحاضر والواقع والتخييل. وربّما كان في ذلك أيضاً سرّ انتشار هذا الجنس الروائيّ الفرعيّ في تاريخ الرواية الأوروبيّة منذ إصدار "جان جاك روسّو" (Rousseau) روايته "هيلويزا الجديدة" (La Nouvelle Héloïse, 1762) إلى اليوم واستقطابه كبار الروائيّين من أمثال "بلزاك" (Balzac) و"بروست" (Proust) و"جويس" (Joyce) و"جيد" (Gide) وحتّى أشدّ خصوم الرواية الواقعيّة ومفهوم البطل(*) والإحالة المرجعيّة من أمثال "كلود سيمون" (Claude Simon) و"آلان روب غرييه" (Alain Robbe-Grillet) و"ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute).

ويحفل الأدب العربيّ بعدد كبير من الروايات السيرذاتيّة كـ"زينب" لـ"محمّد حسين هيكل" و"إبراهيم الكاتب" لـ"المازني" و"الحيّ اللاتيني" لـ"سهيل إدريس" و"دار الباشا" لـ"حسن نصر".

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ سرديّ، قصّة، رواية، جنس أدبيّ، جنس روائيّ فرعيّ، سيرة ذاتيّة، تخييل، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق روائيّ، فضاء سيرذاتيّ، مؤلّف، راوٍ، شخصيّة، تخييل ذاتيّ، سيرة، كتابة الأنا، يوميّات خاصّة، رسم ذاتيّ.

م.آ.م

**رواية سيريّة** راجع **رواية شخصيّة** *(Roman biograhique/Biographical Novel)*

## رواية شخصيّة
*Roman personnel/Personal Novel*

الرواية الشخصيّة هي الرواية(*) التي مدارها على تطوّر شخصيّة(*) رئيسيّة لكنّ هذه الشخصيّة الرئيسيّة بعيدة عن شخصيّة المؤلّف(*) بعداً يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه (Georges May, 1992). فهذه الرواية وإن ضارعت السيرة الذاتيّة(*) في تمحورها حول شخصيّة رئيسيّة وفي امتداد عالمها في الزمن وتعويلها على الذاكرة، فإنّها متجذّرة في القصّ التخييليّ وذلك لقيامها على ميثاق روائيّ(*) صريحاً كان أو ضمنيّاً من جهة، ولاختلاف قصّة حياة شخصيّتها الرئيسيّة عن سيرة مؤلّفها من جهة ثانية. وقد يكون السرد(*) في هذه الرواية بضمير(*) الغائب كرواية "الرفاعي" لـ"جمال الغيطاني"، وقد يكون بضمير المتكلّم مثلما هو الأمر في رواية "الباطر" لـ"حنّا مينة".

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، سيرة ذاتيّة، راوٍ، شخصيّة، ميثاق روائيّ، قارئ، سرد، مؤلّف.

م.آ.م

## رواية شطّار
*Roman Picaresque/Picaresque Novel*

يطلق هذا المصطلح على مجموعة من الروايات(*) الإسبانيّة الصادرة في القرن السادس عشر وفيها يروي بطل(*) يسمّى "شطّاراً" (Picaro) تجاربه ومغامراته وأسفاره (Souiller, 1989). ولهذا البطل شخصيّة قارّة في كلّ روايات الشطّار، فهو شابّ وقح وضيع النسب فقير، لا مستقرّ له ولا بيت يأوي إليه، ولا صلة تربطه بعائلة أو صديق، ديدنه التنقّل من مكان إلى مكان والتحيّل على الآخرين والسخرية بهم.

والسرد(*) بضمير المتكلّم في هذه الرواية(*) يضاهي حياة البطل في تفكّكها واضطرابها. فهو عامّة سرد حركيّ سريع، قوامه قصص(*) فرعيّة قصيرة متداخلة يحتوي بعضها بعضاً ولا تفضي في النهاية إلى خاتمة واضحة معلومة، يستقرّ عندها البطل ويطمئنّ. والشخصيّات(*) القصصيّة في رواية الشطّار كثيرة في عددها لكنّ حضورها في النصّ قصير المدى، فسرعان ما تظهر وتختفي تاركة للبطل المجال وسيعاً للاستئثار بالعالم الروائيّ وسرد ما عاش ورأى عبر تنقّلاته ورحلاته.

على أنّ رواية الشطّار ليست سرداً لرحلة في المكان فحسب بل هي إلى ذلك رحلة

في الإنسان والقيم والأخلاق السائدة. فعبر التهكّم والسخرية اللّاذعة، يواجه الشطّار بالنقد والتحقير، المجتمع الأرستقراطيّ ومنظومة قيمه. وما انصراف هذا البطل إلى رواية تجاربه وأعماله الشخصيّة إلّا انتفاض على مفهوم شرف النسب، وتمرّد على شخصيّة النبيل الذي يرث رفعة المنزلة الاجتماعيّة دون أن يفعل شيئاً. وبهذا عدّت رواية الشطّار ردّ فعل على الرواية الأخلاقيّة الأرستقراطيّة ودعوة إلى المساواة بين الناس وإحلال مفهوم الجهد الفرديّ محلّ الانتساب العائليّ والطبقي (Molho, 1985).

ومن أشهر الأمثلة على هذا الضرب من الروايات رواية "حياة لازاريللو" الصادرة سنة 1554 وهي لكاتب مجهول ورواية "البوسكان" لـ"فرانسيسكو دي كفيدو" الصادرة سنة 1621.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، بطل، سرد، قصص، شخصيّة، راوٍ، حبكة.

م.آ.م

## روايـة عتيقـة

***Roman antique/Antique Novel***

يطلق هذا المصطلح في الدراسات الغربيّة على ضرب من القصص(*) القديم انتشر بين سنتي 1130 و1160 يتّخذ النظم شكلاً له ويستوحي من الأساطير(*) القديمة مادّته (Gardes-Tamine et Hubert, 1996).

وقد عدّت الرواية العتيقة حلقة وصل بين الملحمة(*) والرواية العذريّة. ذلك أنّ الآثار الممثّلة لهذا النوع من القصص كـ"أنياس" (Enéas) و"رواية إسكندر" (Roman d'Alexandre) وإن كانت تروي بطولات الشخصيات(*) وأعمالها الخارقة، فإنّها تروي كذلك مغامراتها العاطفيّة وتجاربها الغراميّة.

ومن أبرز الخصائص الفنيّة في هذه الآثار أنّ مؤلّفيها(*) ينحون في الغالب إلى معاملة أبطالهم(*) من قدامى الإغريق كما لو كانوا فرساناً ينتمون إلى القرن الثاني عشر سواء من حيث الأخلاق والطبائع التي يتّسمون بها أو من حيث اللغة التي يتكلّمونها. فكان من شأن ذلك قيام "الروايات العتيقة" على المفارقة بين ما تحيل إليه الشخصيات تاريخيّاً وما هي عليه في العالم التخييليّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ شخصيّة، بطل، قصص، ملحمة، أسطورة، تخييل، رواية، جنس روائيّ فرعيّ، سرد، مؤلِّف.

م.آ.م

## رواية فلسفيّة *Roman philosophique/Philosophical Novel*

هي جنس روائيّ فرعيّ نشأ في أحضان الفلسفة الوجوديّة، ويطلق عليها أيضاً مصطلح الرواية(*) الوجوديّة. وتعالج مواضيع مخصوصة كالحريّة والذات والالتزام والمسؤوليّة وعبثيّة الوجود والقصديّة ومفهوم التاريخ. وغالباً ما تتضمّن نقداً للحياة العصريّة والتفاؤل الإنسانيّ (Michel Raimond, 1981).

أمّا فنيّاً فتتميّز الرّواية الفلسفيّة بانتظام أحداثها حول بطل(*) مأزوم غالباً ما يكون مرغماً على مجابهة أوضاع متناقضة. وتكون سائر شخصياتها(*) أقلّ تعلّقاً بالحياة. وهي من عامّة الناس لكنّها مسكونة بقضايا فلسفيّة متنوّعة وتتطارح الأسئلة الأكثر تجريداً وتتحاور في ما بينها بكلّ شغف. ولا يظهر في الغالب الإطار الزمكانيّ العامّ الذي تتحرّك فيه إلّا من خلال خطوطه العريضة. ويكون الحوار(*) الذي تخوضه ثريّاً بالتحاليل والتأمّلات باعثاً على التفكير في علاقة الإنسان بالوجود والعدم وعبث الأقدار. أمّا ضمير السرد(*) فهو في الغالب ضمير المتكلّم أو ما يعرف بأسلوب القصّ الذاتيّ(*) الذي ورثه الروائيّون الوجوديّون عن "كيركيغارد". ويحدث أن يتوسّل هؤلاء الروائيّون بأنماط كتابة الأنا(*) من قبيل اليوميّات(*) والمذكّرات(*) والسيرة الذاتيّة(*).

ومن أشهر الروايات الفلسفيّة في الغرب "الغثيان" و"الجدار" و"دروب الحريّة" لـ"سارتر" و"الغريب" و"الطاعون" و"السقوط" و"الإنسان المتمرّد" لـ "ألبير كامو" و"مذكّرات امرأة رصينة" لـ"سيمون دي برفوار" و"المحاكمة" لـ"كافكا".

وقد تأثّر الروائيّون العرب بهذا النمط من الرواية فكتبوا فيه. ومن نصوصهم الشهيرة "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي" و"جيل القدر" لـ"مطاع صفدي".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، بطل، شخصيّة، حوار، سرد، قصّ ذاتيّ، كتابة الذات، يوميّات، مذكّرات، سيرة ذاتيّة، حكاية فلسفيّة.

ع.ع.

## رواية قصيرة

*Novella/Novella*

الرواية القصيرة نثرٌ تخييليٌّ(*) قصصيّ(*) أطولُ من الأقصوصة(*) وأقصرُ من الرواية(*). وقد ظهرت الرواية القصيرة، باعتبارها جنساً أدبيّاً(*) أوّل ما ظهرت في بداية عصر النهضة الأوروبيّة في أعمال الإيطاليّين والفرنسيّين الأدبيّة وتحديداً لدى "جيوفاني بوكاتشيو" مؤلِّفِ "الديكاميرون" (Décaméron, 1353) و"مارغريت دي نافار" مؤلِّفة "الهيتاميرون" (L'Heptaméron, 1559).

وطوال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، لم ينفكّ مؤلّفو الروايات القصيرة، يضعون لها، بوصفها جنساً أدبيّاً، معايير وقواعد. فشغلهم أوّل ما شغلهم أمر الطول. فاختلف الدارسون بشأنه. واقترح بعض الباحثين الإنكليز مراوحة الرواية القصيرة بين سبعة عشر ألفاً وخمسمائة كلمة وأربعين ألفَ كلمة. إلّا أنّ ذلك لم يمنع من الوقوع في الخلط بين الرواية والرواية القصيرة. فما يرد في الحجم المشار إليه قد يأخذه بعضهم على أنّه رواية في حين يراه غيرهم رواية قصيرة. وهو ما يعني أنّ مصطلح "رواية قصيرة" لم يعد اليومَ فاعلاً. فروايات من قبيل "مدوّنة الاعترافات والأسرار" لـ"صلاح الدين بوجاه" و"مراتيج" لـ"عروسيّة النالوتي" و"خبز الأرض" لـ"حسن نصر" رواياتٌ قصيرة، ولكنّ النقّاد يعاملونها معاملة الروايات (محمّد نجيب العمامي، 2001).

وليس الأمر ليختلف في الأقصوصة. فقد نبّه "إلياس خوري" في مقدّمة "رائحة الصابون" لكونها أصلاً إحدى الأقاصيص الأربع في مجموعته "المبتدأ والخبر". ولمّا أريد منه إعادة الطبع جعل "رائحة الصابون" مستقلّة بذاتها لتوافُر خصائص الرواية القصيرة فيها.

وممّا شغل دارسي الرواية القصيرة أيضاً حدُّها. فقد اعتبرها المؤلّفون الألمان سرداً(*) تخييليّاً(*) يدور على حدث مشوّق أو على وضع أو على صراع ويؤدّي بالعقدة إلى ما لا يُتوقَّع لتكون النهاية منطقيّة ولكنّها مفاجئة.

كلّ ذلك يعني أن الرواية القصيرة يتجاذبها الانتماء إلى الأقصوصة والانتماء إلى الرواية في آن واحد. بيد أنّها تجعل من هذا التجاذب ميزتها. فهي تتوسّع في تحليل الموضوعات ونحت معالم الشخصيّات كما تفعل الرواية، ولكن في طول محدود. وتركّز اهتمامها على موضوع بعينه خاتمتُه مفاجئةٌ للمرويّ له(*)/ القارئ(*) وأثرُها فيه قويٌّ. وبذلك تجتمع في الرواية القصيرة خصائص الأقصوصة(*) والرواية(*) كلتيهما.

ومن أشهر ما كُتِب، في الغرب، في هذا الجنس السرديّ "فئران ورجال" و"الدرّة" لـ"جون شتاينباك" و"المسخ" لـ"فرانتز كافكا" و"حيوان الضيعة" لـ"جورج أورويل" و"الشيخ والبحر" لـ"إرنست هيمنغواي" و"قلب الظلام" لـ"جوزيف كونراد".

▶ الموادّ ذات الصلة. _ أقصوصة، تخييل، رواية، سرد.

أ.س.

## رواية مسلسلة *Roman-feuilleton/Serial Novel*

هي رواية(*) ذات حلقات متتابعة تنشر على أعمدة الصحف السيّارة. ويعود أصل التسمية إلى المساحة التي كانت تفردها الصحف الأوروبيّة للنصّ الروائيّ وتسمّى "مسلسلاً" وتكون عادة في أسفل الصفحة الأخيرة. وقد اقترنت ولادة هذه الرواية ببداية ظهور الصحف الغربيّة ذات الانتشار الواسع في ثلاثينيّات القرن التاسع عشر، فعمد أرباب الصحف إلى استغلال ما أضحى للرواية في تلك الفترة التاريخيّة من صيت، لجذب جمهور القرّاء(*) وترويج صحفهم (Cabriès, 1985).

ولئن كانت الرواية المسلسلة قد ساهمت في انتشار الصحف، فإنّ الصحافة باحتضانها الرواية قد أسدت إلى هذا الجنس الأدبيّ(*) الفتيّ، خدمات جليلة. فأغلب روايات القرن التاسع عشر قد ظهرت أوّل مرّة في الصحف. وبفضل الصحافة عرف كبار كتّاب(*) الرواية كـ"بلزاك" (Balzac) و"ألكسندر دوما" (Alexandre Dumas) و"ميشال زيفاكو" (Michel Zévaco). وقد تعدّى تأثير الصحافة في الرواية مستوى النشر والتعريف ليصل إلى تقنيّات السّرد(*) نفسه. فقد دفع نشر النصّ الروائيّ في حلقات متتابعة إلى الاعتناء شديد العناية بالحبكة(*) والتشويق(*)، وإحكام الرّبط بين نهاية حلقة ما وبداية أخرى، سعياً لضمان متابعة القرّاء القصّة(*) وإقبالهم عليها حتّى نهاية الرواية. وكان من شأن ذلك أن طغى على الرواية المسلسلة موضوع البحث عن شخص أو شيء من الأشياء ومطاردته، وغلب على أحداثها(*) التطوّر والتقلّب من حال إلى أخرى. فساهمت الرواية المسلسلة بذلك في تطوّر جنسين روائيّين فرعيّين(*) آخرين هما: الرواية التاريخيّة(*) والرواية البوليسيّة(*) (Queffélec, 1989).

ومع بداية القرن العشرين تراجع حضور الرواية المسلسلة في السّاحة الأدبيّة الغربيّة

وفقدت ما كان لها من صدى بين القرّاء، وذلك لتطوّر الطباعة وانتشار السلاسل الروائيّة الشعبيّة وإدراج الرواية في البرامج التعليميّة.أمّا في الأدب العربيّ فقد ظهرت الرواية المسلسلة قبيل نهاية القرن التاسع عشر وامتدّ حضورها إلى منتصف القرن العشرين.وتعدّ روايات "جرجي زيدان" التاريخيّة المنشورة على صفحات مجلّة "الهلال" ورواية "محمّد المويلحي" "حديث عيسى بن هشام" المنشورة في جريدة "مصباح الشرق" أبرز النماذج الممثّلة لهذا الجنس الروائيّ الفرعيّ في الأدب العربيّ الحديث.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، سرد، قصّة، حبكة، تشويق، رواية تاريخيّة، رواية بوليسيّة، قارئ، حدث.

م.أ.م

## رواية مغامرات

***Roman d'aventures /Adventure Novel***

هي الرواية(•) التي تقوم حبكتها(•) على تعاقب الأحداث(•) والتقلّبات التي يعيشها البطل(•). فللحدث القصصيّ في هذه الرواية المكانة الأولى. وفعل السرد(•) فيها غاية تطلب لذاتها ومصدر لذّة يشترك في التمتّع بها القارئ(•) والراوي(•) معاً (Jean-Yves Tadié, 1978). ولمّا كانت الأحداث قطب العالم الروائيّ، كادت رواية المغامرات أن تغدو سرداً محضاً، ليست معه الشخصيات(•) والأمكنة(•) إلّا مبرّراً لتتابع الأحداث ومطيّة لقصّ أطوار المغامرة. ولعلّ هذا ما يفسّر أنّ أبطال رواية المغامرات على عكس أبطال الرواية التربوية(•)، لا تتغيّر شخصيّاتهم ولا تشهد تحوّلاً ذا قيمة عقب كلّ ما يعيشون من أحداث ومصاعب. بل يظلّون في الأغلب محافظين على ما لهم من خصال وطبائع قبل انطلاق مغامراتهم (Michel Raimond, 1996).

ورغم أنّ لرواية المغامرات جذوراً عميقة ضاربة في القدم تعود بنا إلى "الإلياذة"، فإنّ هذا المصطلح لم يظهر إلّا في نهايات القرن التاسع عشر بإنكلترا. وقد كان ظهوره تعبيراً عن اتّجاه في الكتابة الروائيّة جسّدتة روايات "ستيفنسن" (Stevenson) و"كونراد" (Conrad) و"كيبلينغ" (Kipling). وقد تأصّل هذا النوع الروائيّ في فرنسا على أيدي "ألكسندر دوما" (Dumas) و"جول فرن" (Jules Verne).

ويعدّ السفر من المواضيع القارّة في رواية المغامرات. فغالباً ما تقوم هذه الرواية حول شخصيّة(•) رئيسيّة أو مجموعة من الشخصيّات تغادر موطنها الأصليّ لتنطلق في

رحلة طويلة لا يعرف مآلها. فإذا بالرحلة تنقلب رحلات وأسفاراً ملأى بالأحداث والمفاجآت والعراقيل. ويغدو الهدف الأوّل من الرحلة نائياً وبعيداً شبيهاً بأمر أسطوريّ لا يدرك ولا يكفّ عن الابتعاد (Ariel Denis, 1985). وممّا يدعم ذلك أنّ الفضاء(*) المكانيّ الذي تجري فيه المغامرات يتّسم بالغرابة وتغلّفه الأسرار. فهو بحار بعيدة وجزر قصيّة أحياناً وغابات وأدغال وأجمات وعرة المسالك أحياناً أخرى.

ولمّا كان بطل رواية المغامرات صبوراً على ما يرافق الرحلة من مشاقّ ومحن، فقد وجب عليه أن يتّصف عادة بالشجاعة والدّهاء وأن يجمع بين بساطة الأطفال وحكمة الشيوخ (Ariel Denis,1985). وهو إلى ذلك منبتّ فلا وطن ينتمي إليه ولا عائلة يستمدّ منها نسباً. وقد يكون البطل كذلك، غامضاً، دنيئاً، قريب الصلة بالجنون.

ويفسّر النقّاد غياب رواية المغامرات اليوم بتضاؤل إمكانيّات الفرد في المجتمع الرأسماليّ الصناعيّ ليقوم بمغامرات وأسفار بعيدة في المكان، طويلة في الزمان. كما أنّ تطوّر وسائل النقل وانتشار وسائل الإعلام، جعلا من العسير جدّاً الوصول إلى أماكن مازالت مجهولة إلى اليوم. غير أنّ تطوّر العلم نفسه وإن جعل المغامرة الفرديّة صعبة، فإنّه قد فسح في المجال لتجديد رواية المغامرات ضمن رواية الاستباق(*) ورواية الخيال العلميّ (J.Y. Tadié, 1978).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، فضاء، شخصيّة، حدث، بطل، راوٍ، قارئ، رواية استباق، رواية تربويّة، سرد.

م.آ.م

## رواية نَهْر

***Roman fleuve/River Novel***

يشير مصطلح رواية نهر إلى ضرب من الروايات(*) الطويلة التي تمتدّ أحداثها(*) حقباً زمنيّة متعاقبة وتنتمي شخصياتها(*) إلى أجيال مختلفة. فتكون الرواية النهر لذلك ضخمة الحجم، متعدّدة الأجزاء ويستغرق تأليفها عدداً كبيراً من السنين. ولئن أمكن قراءة كلّ جزء من الرواية النهر على حدة بوصفه رواية مستقلّة بذاتها، فإنّ هذه الأجزاء تؤلّف جميعها عالماً روائيّاً موحّداً متّصل الحلقات يدور حول نواة سرديّة قارّة في كلّ الأجزاء. وتجسّد هذه النواة قصّة(*) إحدى الأسر يتتبّع الراوي(*) تاريخها بسرد(*) الأطوار التي مرّت بها من جيل إلى آخر، منطلقاً من قصص الأفراد إلى قصّة المجتمع

عامّة في مرحلة تاريخيّة محدّدة. فيلمس القارئ(*) ما طرأ على ذلك المجتمع من تحوّلات وتطوّرات في طبائع أفراده وأفكارهم ومعاشهم وعلاقاتهم (Michel Raimond, 1996).

ويعدّ "بلزاك" و"زولا" من أوائل من وضعوا روايات أنهاراً. إلّا أنّ المصطلح لم يظهر إلّا سنة 1913 حين أصدر "رومان رولان" (Romain Roland) روايته جان كريستوف (Jean Christophe) وأطلق عليها اسم "الرواية النهر". ويعدّ العقد الثالث من القرن العشرين أزهى عهود الرواية النهر إذ شهدت هذه المرحلة تصدّي عدد كبير من الروائيّين الفرنسيّين خاصّة لوضع روايات تنتمي إلى هذا الجنس الروائي الفرعيّ(*). فألّف "روجيه مارتين دي غار" (Roger Martin du Gard) "آل تيبو" (Les Thibault) (1922-1940) وكتب "جول رومان" (Jules Romains) روايته "الناس الطيبون" (Les Hommes de bonne volonté) المحتوية على سبعة وعشرين جزءاً (1932-1947) ووضع "جورج دوهاميل" (Georges Duhamel) رواية "أخبار آل باسكييه" (Chronique des Pasquier) (1933-1945) وأصدر "لويس آراغون" "طور من العالم الواقعيّ" (Cycle du monde réel) (1933-1951). وبموازاة هذا الدفق الكميّ عرفت الرواية النهر في هذه المرحلة تطوّراً فنيّاً في اتّجاه تنويع وجهات النظر(*) وجعل مواقف الشخصيّات ورؤاها للمجتمع والحياة مختلفة متضاربة. وقد جعل "جول رومان" (1932) من هذا التنوّع في الرؤى وسيلته لتكون الرواية قصّة المجتمع بأسره بل الإنسانيّة جمعاء، فاعتبر هذا المبدأ خلفيّة فلسفيّة فكريّة تبرّر كتابة الرواية النهر. فما دامت الحياة واحدة وجب أن تكون الرواية واحدة وإن تعدّدت أجزاؤها. ومن أشهر الأمثلة على الرواية النهر في الأدب العربيّ نذكر ثلاثيّة "نجيب محفوظ" و"مدن الملح" لـ"عبد الرحمن منيف" ورواية "أرجُوَان" للروائيّ التونسي "محمّد المختار جنّات".

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، نصّ، راوٍ، سرد، خطاب، قارئ، حدث، شخصيّة، قصّة، وجهة النظر.

م.آ.م

## رواية وثائقيّة

***Roman- document/DocumentNnovel***

ظهر هذا الجنس الروائي الفرعي(*) في أوروبّا إثر الحرب العالميّة الثانية. وقد فسّر

النقّاد ظهوره في هذه الفترة التاريخيّة بهول ما عاشت الإنسانيّة في تلك الحرب من مآسٍ وكوارث. فسرى بين كتّاب الرواية(*) الإحساس بأنّ الواقع قد جنح عن الخيال وابتعد آماداً، فما عاد يكفي تمثيل(*) الواقع باللغة، بل لزم لنقل الحقيقة نقلاً كاملاً، دعم السرد الروائيّ بما توافر للمؤلّفين(*) من وثائق وصور فوتوغرافيّة وشهادات شخصيّة (Jean Cabriès, 1985).

فهذه الرواية تقوم على جمع وثائق تتعلّق بفترة زمنيّة محدّدة أو قضيّة معيّنة أو حادثة(*) من الحوادث الهامّة، بها ترتبط مجموعة من الشخصيات(*) وإليها تعود الوثائق المدمجة في النصّ السرديّ. ويكاد دور الراوي(*) أن يقتصر على الربط بين هذه الوثائق.

وقد استفاد كتّاب الرواية الوثائقيّة من تقنيّتي الكولاج(*) في الرسم والمونتاج في السينما لإرفاق نصوصهم بما يتخيّرونه من وثائق، وللتخفّي عن أعين القرّاء(*) وملازمة الحياد التامّ؛ وجعل الوثائق هي التي تحوك خيوط القصّة وتهدي القارئ إلى الدلالة. رغم ذلك تظلّ شخصيّة الروائيّ بارزة ويمتنع عن الكاتب أن يكون مجرّد موثّق. فاختيار الوثائق، وتنضيدها حسب ترتيب معيّن قد يخرج عن الترتيب الكرونولوجيّ، واعتماد السرد(*) خيطاً واصلاً بين الوثائق، كلّ ذلك يفضح حضور الروائيّ ويبني في النصّ وجهة نظر(*) تؤثّر في عمليّة التلقّي والتأويل.

ولمّا كانت الرواية الوثائقيّة متّصلة شديد الاتصال بالوثائق، تعلّقت مضامينها في الأغلب بالوقائع والأحداث السياسيّة والاجتماعيّة الخطيرة التي تمثّل مصدر اهتمام لفئات واسعة من المجتمع، كالحروب وجرائم القتل والثورات...

ومن أشهر الروايات الوثائقيّة يمكن أن نذكر رواية "الجوقة الحمراء" (1965) لـ"جورج بيرول" (Georges Perraul) ورواية "تريبلانكا" (1966) لـ"جان فرانسوا ستاغنر" (J.F. Stegner). أمّا في الأدب العربيّ فتعدّ رواية "بيروت.. بيروت" لـ"صنع الله إبراهيم" أبرز النماذج تمثيلاً لهذا الجنس الروائيّ الفرعيّ.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ رواية، جنس روائيّ فرعيّ، ميثاق قرائيّ، ميثاق مرجعيّ، ميثاق روائيّ، سرد، مؤلّف، قارئ، راوٍ، وجهة نظر، شخصيّة، كولاج، تمثيل.

م.آ.م



## زمن الحكاية

*Temps de l'histoire/Story Time*

ورد المصطلح عند أغلب دارسي السرد(*) مرتبطاً بزمن الخطاب. وقد أولوا هذا الزمن اهتماماً جليّاً ولم يفصّلوا القول في زمن الحكاية اعتباراً منهم أن لا وجود للحكاية(*) بأحداثها(*) وشخصياتها(*) وأمكنتها وأزمنتها خارج الخطاب الذي يرويها. بيد أنّ تحليل هؤلاء الباحثين لزمن الخطاب كان منطلقاً دوماً من ضبط العلاقات بين زمن الأحداث وكيفيّة سردها من حيث الترتيب(*) والمدّة (*) ودرجة التواتر(*) (Genette, 1972) ممّا يجعل التحليل قائماً بالضرورة على تمثّل لمعطى زمني وحدثي يقوم الراوي(*) باعتماده والتصرّف فيه وفق رؤية محدّدة. ويتجلّى الفاصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في بعض النصوص الروائية القائمة على حكاية واحدة ترويها شخصيات بطرائق مختلفة شأن رواية " ميرامار" لمحفوظ. فما يقدّمه الخطاب القصصي(*) من صيغ مختلفة ووجهات نظر(*) متعدّدة للأحداث نفسها يتيح التمييز بين معطى حدثي وزمني سابق وخطابات الشخصيات الراوية التي تسرد تلك الأحداث، وإن كان الرواة والمرويات من التخييل. ويبدو هذا الفاصل بين زمن الحكاية وزمن الخطاب والسرد بشكل جليّ في القصص المرجعي(*) الذي يسرد ما حدث فعلاً، باعتبار أن الراوي في هذه الحالة يروي أحداثاً تاريخية سابقة تتّصل بالأفراد أو المجموعات ، وبإمكان القارئ التحقق من صحّة زعم الراوي من خلال مراجعة خطابات أخرى عن الأحداث والأشخاص المذكورين.

ولذلك يمكن أن نعرّف زمن الحكاية بأنّه الزمن الحقيقي أو المتخيّل الذي تدور فيه أحداث القصّة المروية. ففي أجناس السرد المرجعي كالسيرة(*) والسيرة الذاتية(*) والمذكّرات(*) واليوميات(*) والرحلات(*)، تكون الأحداث حقيقية أو مقدّمة باعتبارها

حقيقية ، وتكون قد حدثت بالضرورة في زمن تاريخي سابق للسرد(•). وفي أجناس السرد التخييلي تكون الأحداث متخيّلة. ولكن الزمن المؤطّر للأحداث في هذه الحالة على ضروب عدّة متّصلة بخصائص هذا الجنس الأدبي(•) أو ذاك وباختيارات الراوي الفنّية ومقاصده الخطابية. فإذا كان الزمن في قصص الأساطير(•) والخرافات والحكايات الشعبية(•) يبدو مطلقاً أو عسيراً تحديده ، فإنّه يكون في الرواية التاريخية(•) على درجة من التحديد والدقّة لأنّ الراوي في هذا الجنس الفرعي(•) يأخذ بعض مادّته من فترة تاريخية معروفة الأحداث والأشخاص. ولا تخلو الرواية الواقعية من ربط لمسارها الحدثي المتخيّل بأحداث تاريخية سعياً إلى مضاعفة الوهم المرجعي(•)، شأن ما نراه في رواية " الأرض" للشرقاوي، وقد تواترت فيها الإشارة إلى ثورة 1919 ووقائع سياسيّة أخرى.

وتتفاوت النصوص السردية أيضاً من حيث الزمن الذي تستغرقه الأحداث. فقد يكون دقائق في بعض الأقاصيص(•). وقد يكون يوماً واحداً من حياة الشخصيّة الرئيسية كما في رواية " أوليس" للكاتب الإيرلندي جويس. وقد يكون سنين عديدة وأجيالاً كما في ثلاثية محفوظ . وربّما كانت الأجناس السردية الوجيزة كالأخبار(•) والنوادر(•) والأقاصيص أميل إلى تقليص الزمن ، بينما تهتمّ أجناس سردية أخرى بمسارات حدثية تمتدّ شهوراً أو سنوات شأن الرواية والرحلة والسيرة الذاتية.

وبصرف النظر عن درجة اتساع زمن الأحداث وتباين الأجناس السردية في ذلك، فإنّ الأحداث محتاجة في بيان تعاقبها إلى ضروب عدّة من التحديد. فبالإضافة إلى التاريخ الدقيق باليوم والشهر والسنة، تُحدّد أيضاً بالعلاقة بالزمن الطبيعي من حيث الفصل أو الوقت من اليوم . وقد تُحدّد بموقعها من النظام الحدثي فهي سابقة لأحداث أخرى أو لاحقة أو متزامنة من خلال علامات لغوية ذات كفاءة في إبراز علاقات التعاقب أو التزامن شأن بعض الحروف والظروف في العربية كالفاء وثمّ وقبل وبعد وبينما وغيرها. وإذا ما كان المسار الحدثي طويلاً ومكوّناً من سلاسل حدثية متقاطعة ومتراكبة فإنّ الراوي الذي لا يستطيع أن يروي كلّ شيء محمول على استعمال وسائل مختلفة للتحكّم في الزمن الواسع مثل الإضمار(•) والمجمل(•). ثمّ إنّ الزمن الذي يعرضه السرد(•) لا يكون دائماً موضوعيّاً محسوساً قابلاً للتحديد والقيس أي قد لا يكون خطيّاً قائماً على التعاقب. فمن الجائز أن يكون ذاتيّاً متصلاً بالعالم الداخليّ للشخصيّة وتأمّلاتها وأحلامها، قائماً على التداخل بتداخل الأحاسيس والمشاعر والذكريات. (قيسومة، 2000، Bourneuf 1985).

◄ المواد ذات الصلة. ـ تخييل ، حكاية، خطاب قصصيّ، زمنية قصصيّة ، زمن السرد، زمن الكتابة، زمن القراءة، قصّة، قصص مرجعيّ.

ن ـ ب

## زمن السرد *Temps de la narration/Narrative Time*

تتعلّق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية(*) الزمنيّ من الفعل السرديّ. ويشكّل زمن السرد مع المستوى السرديّ(*) والشخصيّة(*) المقولات الثلاث التي يدرس من خلالها المقام(*) المنتج للخطاب السرديّ. وتكتسي تحديدات المقام السرديّ الزمنيّة أهميّة لا تكتسيها تحديداته المكانيّة. وذلك أنّه بالإمكان أن تروى قصّة(*) دون تحديد المكان الذي تروى منه ومدى بعده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث(*). ولكن يستحيل ألّا يتحدّد موقعها الزمنيّ من الفعل السرديّ ما دامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر أو المستقبل. وتتمثّل المسألة الأساسيّة في تحديد الوضع الزمنيّ للمقام السرديّ في ضبط موقعه من الحكاية. وقد ميّز السرديّون من هذه الزاوية بين أربعة أنماط من السرد هي: السرد اللاحق (Narration ultérieure) والسرد السابق (Narration antérieure) والسرد المتزامن (Narration simultanée) والسرد المدْرَج (Narration intercalée).

والسرد اللاحق هو الذي يكون زمنه تالياً لزمن الحكاية. وهذا هو الموقع المألوف للسرد إذ من الطبيعي أن تكون الحكاية سابقة للفعل السرديّ. ويكفي مثلما يقول "جونات" (Genette, 1972) استخدام الزمن الماضي لجعل السرد لاحقاً بالحكاية. وذلك بغضّ النظر عن تحديد المسافة الزمنيّة الفاصلة بينهما أو عدم تحديدها. غير أنّه قد يحدث في هذا النمط من السرد أن تستغرق الحكاية مدّة تقلّص تدريجيّاً من المسافة الزمنيّة التي تفصلها عن لحظة السرد إلى حدّ يفضي إلى التقاء اللحظتين. وقد تكشف القصّة عن ذلك في بدايتها كأنْ يقول الراوي(*): "الآن وبعد مرور سنوات طويلة عمّا حدث أستعيد الوقائع فأزداد يقيناً أنّه ما كان بإمكان أحد أن يغيّر ما جرت به المقادير" أو في نهايتها مثلما هو الشأن في هذا الشاهد الذي استمدّه "جونات" (نفسه) من رواية "روبنسن كروزو": "أخيراً وقد صمّمت على ألّا أرهق نفسي أكثر ممّا فعلت، ها أنا أستعدّ لرحلة أطول من كلّ تلك الرحلات بعد أن قضيت اثنتين وسبعين سنة من حياة

ذات تنوّع غير متناه، وتعلّمت بما يكفي أن أدرك قيمة الاعتزال وسعادة أن ينهي المرء أيّامه في سلام".

وأمّا السرد السابق فهو الذي يكون زمنه سابقاً لزمن الحكاية. وانتظام القصّة وفق هذا النمط من السرد ظاهرة نادرة تتجسّد في القصّ التنبّئي (Récit prédictif). وقد استعار "جونات" هذا المصطلح من "تودوروف" ليطلقه على كلّ ضروب القصّة التي يكون فيها السرد سابقاً للحكاية. ولا تظهر القصّة التنبّئيّة في غالب الأحوال حسب "جونات" إلّا في المستوى الثاني من السرد على غرار ما يلاحَظ في هذا المثال من "كليلة ودمنة": "زعموا أنّ ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجلٍ تاجرٍ في كلّ يوم رزق من السمن والعسل. وكان يأكل منه قوته وحاجته ويرفع الباقي ويجعله في جرّة فيعلّقها في وتد في ناحية من البيت حتّى امتلأت. فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره، والعكّازة في يده، والجرّة معلّقة على رأسه، فكّر في غلاء العسل فقال: سأبيع ما في هذه الجرّة بدينار وأشتري به عشرة أعنز فيحبلن ويلدن في كلّ خمسة أشهر بطناً، ولا تلبث إلّا قليلاً حتّى تصير غنماً كثيرة إذا ولدت أولادها، ثمّ حزر على هذا النحو بسنين، فوجد ذلك أكثر من أربعمائة عنز..." (ابن المقفع، كليلة ودمنة). إنّ قصّة "الناسك وجرّة العسل" قصّة ثانية مقامها السرديّ التخييليّ سابق لأحداث حكايتها وهو ما يدلّ عليه استخدام صيغة المضارع المقترن بالسين الدالّ على المستقبل. وهي قصّة تنبّئيّة بالقياس إلى مقامها السرديّ. ولكنّها ليست كذلك بالقياس إلى مقام القصّة الإطار(*).

وأمّا السرد المتزامن فهو الذي يزامن الحكاية إذ تتمّ رواية الأحداث أثناء وقوعها على غرار النقل الفوريّ لمباراة في كرة القدم. ويعتبر "جونات" السرد المتزامن أبسط أنماط السرد لأنّ التطابق بين زمن الحكاية وزمن السرد يلغي كلّ إمكانيّة للتداخل بينهما أو للتلاعب بالزمن. وهذا مثال للسرد المتزامن مقتطف من مذكّرات شخصيّة تخييليّة: "الليلة تنتظر البيوت أمراً قد يأتي غداً أو بعد غد، أصغي إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق، تبعد، تنأى، أطلّ من مشربيّة البيت محاذراً أن يراني أحد، أطلّ والظلام يلفّ البيوت، لا أرى مئذنة السلطان الغوري الجديد" (جمال الغيطاني، الزيني بركات). إنّ استخدام صيغة المضارع الدالّ على الحال يلغي المسافة الزمنيّة بين السرد والحكاية التي تعاش وتروى في الآن نفسه.

وأمّا السرد المدرج فهو الذي يتداخل زمنه مع زمن الحكاية ويتسنّى ذلك بوجه خاصّ عندما يكون التفاوت بين الزمنين ضئيلاً بحيث يمكن للسرد أن يلتحق بالحكاية

بل أن يغدو سابقاً لها. ويفضي هذا التداخل إلى تأثيره فيها. وأكثر ما يكون ذلك في الرواية الترسّليّة(*) حيث تكون الرسالة وسيطاً للقصّة و عنصراً في الحبكة(*). فقد يروي المترسّل ما حدث له في اليوم الذي يكتب فيه الرسالة (سرد لاحق) ثمّ يصوّر موقفه في لحظة كتابة الرسالة ممّا حدث في ذلك اليوم (سرد متزامن) ثمّ قد يخبر المرسَل إليه عن بعض مشاريعه المستقبليّة (سرد سابق). وقد عدّ "جونات" السرد المتداخل أشدّ أنماط السرد تعقيداً بسبب تعدّد المقامات فيه، مثلما هو الشأن في الرواية الترسّليّة المتعدّدة المتراسلين. وهذا مثال للسرد المدرج من رواية "الزيني بركات" مقتطف من " تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم..." : "في الجزء الأخير من هذه الليلة توجّه الزيني بركات بن موسى [...] إلى كوم الجارح بعد استدعاء الشيخ أبو السعود الجارحي العارف بالله، وعندما دخل إليه أجلسه بين يديه، مال الزيني عليه لكنّ الشيخ لم يراع هذا، ونتر في وجهه [...] وحتّى ساعة كتابة هذا ما زال الزيني بركات محتجزاً عند الشيخ أبو السعود، وقال الشيخ لمريديه: "أبقوا الأمر سرّاً يوماً أو يومين حتّى أستخرج منه ما نهبه من أموال الغلابة، ثم نشهره على حمار ونخلّص الدنيا منه"، وحتّى الآن لا يعلم العامة بما يجري [...] ومن ناحيتنا بادرنا بإرسال العيون والأرصاد في كلّ فجّ وخاصة كوم الجارح، ونمي إلى علمنا أنّ دراويش الشيخ ومريديه، وكافّة أرباب الطرق الصوفيّة، والفقراء في برّ مصر سيعلنون الخبر ويبهجون الخلق" (جمال الغيطاني، الزيني بركات).

إنّ السرد في هذا الشاهد لاحق بالحكاية تارة ومزامن لها تارة وسابق لها تارة أخرى. وقد أفضى ذلك إلى المراوحة بين استخدام صيغة الماضي وصيغة المضارع الدالّ على الحال وصيغتي الأمر والمضارع المقترن بالسين الدالّتين على الاستقبال.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب، حكاية، مقام سرديّ، مستويات سرديّة، شخصيّة.

ف. ن.

## زمن القراءة

***Temps de la lecture/Reading Time***

يتضمّن هذا المصطلح دلالتيْن : زمن القراءة الفعلي وعصر القراءة.

فالأول هو الزمن الذي يحتاج إليه القارئ(*) المفرد لقراءة النص(*). وهو لذلك غير محدّد تحديداً دقيقاً بالنظر إلى اختلاف تجارب القراءة وتفاوت القرّاء من حيث

السنّ والثقافة والمقصد. فكتاب "كليلة ودمنة" لا يقرأه الفتى كما يقرأه الكهل، ولا يكون الزمن الذي يقضّيه الراغب في متع القصص مماثلاً للزمن الذي تقتضيه دراسة الناظر المتخصّص.

وتختلف أزمنة القراءة أيضاً في علاقتها بطبيعة النص من حيث اللغة والأسلوب ومن حيث الجنس الأدبي(*). فقراءة النصوص القصيرة كالنوادر(*) والأخبار(*) والأقاصيص(*) تحتاج في الغالب إلى وقت أقلّ بكثير من قراءة رواية(*) أو مذكّرات(*) أو رحلة(*).

ورغم معرفتنا بأنّ الحدود بين الأجناس الأدبيّة من حيث المدى ليست ثابتة إذ من الأقاصيص ما يقارب في الطول روايات قصيرة، فإنّنا لا نعدَم وعياً لدى المبدعين بطبيعة هذه الخاصّية الشكلية ومحاولة للملاءمة بين طول النص والزمن الذي يحتاج إليه القارئ للقراءة. وهو ما يستدعي تحكّماً في زمن الحكاية(*) ومسارها الحدثي وتغليباً للتكثيف والإشارة. ولعلّ هذا الاعتبار لزمن القراءة ولما يقتضيه من خصائص فنّية يبدو جليّاً في تعريف الأديب الفرنسي أندريه جيد للأقصوصة، إذ رأى أنّها "وُضِعت من أجل أن تُقرأ دفعة واحدة". وليست الأقصوصة فريدة في ذلك. فثمّة ضروب أخرى من الإبداع الفنّي تؤثّر ظروف تلقّيها في طول العمل وخصائصه الشكليّة شأن المسرحيّة والفيلم السينمائي (Grojnowski, 1993).

وقد يتجلّى تفكير المؤلّف(*) في القارئ والقراءة من خلال النصّ نفسه. فتوجيه الخطاب إلى القارئ موجود في نصوص سرديّة(*) عديدة ممّا يقرّب المسافة بين المبدع والمتلقّي حتّى تكاد الكتابة والقراءة في بعض النصوص تبدوان كالمتزامنتيْن، كما يبدو في هذا المقطع من سيرة نعيْمة الذاتية : " وما دمتُ في ذكر البيت وأثاثه فليعذرْني القارئ إذا أنا توقّفتُ قليلاً لأصف له ذلك البيت الذي لم يكن غير نموذج لآلاف البيوت القروية المنتشرة على السفوح العالية من جبال لبنان والتي تكاد تصبح اليوم خبراً من الأخبار" (نعيْمة، سبعون، ج. 1). وفي الروايات التي يبدو فيها النص الروائي منعكساً على نفسه مصوّراً عمليّة الإنتاج النصّي كاشفاً تفكير المؤلّف في السرد وخطّته في الكتابة، قد نجد إشارات توهم بالتعالق والتطابق بين زمن السرد(*) والكتابة(*) وزمن القراءة : " يستطيع من لا يريد أن يكمل قراءة الرواية أن يتوقّف عند هذا الحدّ ويمضي في طريقه. في كلّ رواية محطّات أساسية من الممكن عدم إكمال القراءة بعدها. ونحن الآن عند إحدى المحطّات [...] نصل الآن إلى هذه النقطة بالنسبة للرواية. كلّ ما مضى من الأحداث كان يمهّد لهذا الفصل. وكلّ المواقف تصبّ في هذا الموقف الضخم

[...] تعالوا نفكّر معاً وبصوت عالٍ في الطريقة التي نقدّم بها الفصل * (القعيد، شكاوى المصري الفصيح).

ولزمن القراءة بعد ثان يتّصل بتعدّد القرّاء والقراءات واختلاف العصور والثقافات. فالنص قد يظلّ مقروءاً زمناً طويلاً بعد وفاة مؤلّفه، فيخرج من زمن إلى آخر ومن محيط ثقافي إلى محيط مغاير. ويترتّب على ذلك بالضرورة اختلاف القراءات في عصر الكاتب وفي ما بعده.

ولا شكّ في أنّ الهوّة تزداد اتساعاً وعمقاً بين عالم الحكاية وعالم القارئ كلّما تأخّر زمن القراءة. فليست علاقة قرّاء القرن العشرين بنوادر الجاحظ وأخبار التنوخي ومقامات الهمذاني مماثلة لعلاقة قرّاء القرنيْن التاسع والعاشر بتلك النصوص وأشباهها. وليس الأثر الذي خلّفته رواية * الأرض * في القرّاء المصريين عند صدورها مطابقاً لأثرها في القرّاء العرب خارج مصر في الفترة نفسها، أو لأثرها في مختلف القرّاء بعد ذلك بخمسين عاماً.

إنّ قدرة الأثر الأدبي على إثارة اهتمام القرّاء في عصر الكتابة على اختلاف ميولهم وظروفهم الاجتماعية والثقافية راجعة في قسم كبير منها إلى استجابته إلى أفق انتظار محدّد. فالنص، مهما يكن حظّ بنيته الفنّية من الجدّة، يثير ذاكرة القارئ الأدبية والثقافية ويتضمّن من الإشارات الظاهرة والخفيّة ما به يخاطب جمهوراً مستعدّاً للتقبّل وفق المألوف لديْه. ولكنّ أفق الانتظار قد يتعدّل أثناء القراءة شيئاً فشيئاً ويتحوّل بحسب خصائص النصوص والأجناس. والنص قد ينتهي، بما لديه من مميّزات مفارقة للمألوف، إلى إنشاء أفق انتظار جديد.

هذا الحوار بين النص والقارئ ليس رهين عصر الكاتب. فالقراءات على تنوّعها، من حيث تميّز الأفراد والفئات الاجتماعية ومن حيث اختلاف الأزمنة الثقافية، هي مجسّدة لحوار مستمرّ مع النص يقوم على طرح الأسئلة واستنباط الأجوبة. والنص بهذا المفهوم ليس بنية منغلقة على معنى وحيد تجتهد القراءة في استخراجه، وإنّما هو بنية منفتحة تهب القارئ، مهما يكن عصره، إمكانات طرح الأسئلة وإمكانات تبيّن الأجوبة المناسبة. وليست قدرة القارئ المتأخّر على أن يجعل النصّ القديم يتكلّم راجعة إلى أنّ شكل الأثر الأدبيّ لازمنيّ، بل لأنّ شكله وخصائصه الفنّية تتعالى على الوظيفة العملية للّغة وتجعل دلالته منفتحة باستمرار وحاضرة بالرغم من تغيّر الأزمنة (Jauss, 1978).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تبعيد، تبرير، تقويم نهائي، حواريّة، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن الكتابة، زمنيّة قصصيّة، قارئ، مؤلّف، مشاكلة، نصّ ، نصّ سرديّ ، وهم مرجعيّ.

ن - ب

## زمن الكتابة

*Temps de l'écriture/Writing Time*

هو الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصّه. وهذا المفهوم استغلّته تيّارات النقد التاريخيّ والاجتماعيّ في بيان التعالق بين النصّ(*) وحياة صاحبه ومتغيّرات العصر في وجوهها المختلفة، ولم تهتمّ به السرديات(*) البنيويّة لانصرافها إلى النصّ في ذاته وفصلها بين المكتوب والكاتب. ولكنّ المفهوم يكتسب وجاهته التحليليّة من وجهيْن على الأقلّ. فمن جهة، تبدو العلاقات وثيقة بين الخصائص الشكليّة للنص والفلسفة الجماليّة للمؤلّف(*) أو التيّار الفنّي أو المرحلة التاريخيّة بمكوّناتها السياسيّة والثقافيّة. ومن جهة ثانية، صارت السرديّات المتأثّرة بمنجزات البحث التداوليّ(*) على وعي بأنّ كلّ نصّ إن هو إلّا خطاب متّصل بوضعيّة تواصليّة تجمع الكاتب والجمهور ومختلف الظروف الحافّة بالإنتاج، وهو من ثَمّ خاضع لطبيعة هذه الوضعيّة وتأثيراتها في أسلوبه وبنيته وأغراضه ومقاصده.

ويمكن النظر إلى زمن الكتابة في مستوييْن: عصر الكاتب وزمن الكتابة الفعليّ. ففي المستوى الأوّل يكون النظر في العصر الذي يؤطّر حياة الكاتب في مختلف جوانبه الحضاريّة وتأثيرها في مجمل إنتاج كاتب أو جماعة أدبيّة. وفي المستوى الثاني يتّصل المفهوم بمرحلة محدّدة من حياة الكاتب وبالفترة التي أنتج فيها النصّ تحديداً.

وقد يكون زمن الكتابة الفعليّ ساعات أو أيّاماً، وقد يمتدّ على شهور وسنوات مع انقطاعات ممكنة وإعادات للصياغة. وقد يُشار إلى هذا الزمن ضمن عتبات النصّ وحواقّه كالمقدّمات والتنبيهات والهوامش وغيرها. وتتباين أساليب المؤلّفين في ذلك وأغراضهم. فثمّة من لا يبدو منه حرص واضح على تأريخ نصوصه. وثمّة من يحرص على ذكر تاريخ الكتابة أو تاريخ الانتهاء منها. فـ"عبد الرحمن منيف" مثلاً يشير في نهاية روايته "سباق المسافات الطويلة" إلى تاريخ الكتابة ومكانها: "بيروت، 1974 - بغداد، 1978". و"يوسف إدريس" يذكر في مجموعته القصصيّة "بيت من لحم" تاريخ

كتابة كلّ أقصوصة مع بيان الشهر أو الفصل من السنة، وقد يضيف معلومات تتّصل بنشرها الأوّل. وقد يتحدّث بعض المؤلّفين عن الظروف الحافّة بتأليف النصّ في حوارات صحفيّة أو في كتب أخرى لهم. ومن ذلك حديث "نُعيمة" في سيرته الذاتيّة عن قصّته "مذكّرات الأرقش": "توقّفت عن متابعة المذكّرات عندما ألحقت بالجيش الأمريكيّ عام 1918، فلم أعد إليها وأكملها إلّا بعد ثلاثين سنة وفي لبنان" (نعيمة، سبعون. ج 3).

وبصرف النظر عن الشكل والموضع اللذيْن يختارهما المؤلّف لتوثيق نصّه من حيث زمن الكتابة ومكانها، فإنّ هذه الممارسة تستدعي دائماً البحث في دواعيها. وهي دواعٍ مختلفة دون شكّ باختلاف المؤلّفين. ومن أهمّها السعي إلى التأثير في القارئ والانتهاء به إلى غاية محدّدة تتّصل خاصّة بعلاقة النصّ بالواقع الاجتماعيّ والسياسيّ. تقول "غادة السمّان" مذيّلة متن "بيروت 75": "بدأت كتابتها 9 تشرين الأوّل 1974. تمّت كتابتها كمسوّدة يوم 23 تشرين الأوّل 1974 الساعة 15، 11. تمّت كلّ التعديلات وتوقّف العمل فيها يوم 22 تشرين الثاني 1974 الساعة30، 1 ". ويقول أحد نقّاد الرواية، وهو "غالي شكري"، واصلاً بين تاريخ الكتابة وتاريخ الحرب الأهليّة: "لقد انتهت غادة السمّان من كتابة هذه الرواية في تشرين الثاني / نوفمبر 1974. ولم تكد تمضي خمسة أشهر حتّى اندلع الجحيم اللبنانيّ من تحت الرماد الأزرق" (صفحة الغلاف الأخيرة، ط.3).

ولئن كان التصريح بزمن الكتابة في بداية الكتاب أو نهايته يحمل قوّة التأثير في القارئ وتوجيهه إلى دلالات محدّدة فإنّه يظلّ موجّهاً مجاوراً للموجّهات النصيّة، وقد تزداد قيمته بمدى قوّة تلك الموجّهات داخل النصّ.

وبيان تاريخ التأليف لا يقتصر حضوره على عتبات النصوص وحوافّها. وإنّما قد يتضمّن النصّ نفسه إشارات إلى زمن الكتابة على لسان الراوي(*) الذي يقدّم نفسه راوياً مؤلّفاً. ويبدو ضروريّاً هنا التمييز بين السرد التخييليّ(*) حيث يكون الراوي شخصيّة تخييليّة، وإن أظهر نفسه في مرويّه شخصيّة وراوياً وكاتباً في آن واحد، والسرد المرجعيّ(*) حيث التطابق بين الكاتب والراوي. فمن الدائرة الأولى ما نجده في الكثير من الروايات الأوروبيّة والعربيّة من حديث للراوي باعتباره مؤلّفاً. ومثال ذلك رواية "يوسف القعيد" "الحرب في برّ مصر" حيث يفتتح أحد الرواة المشاركين فصله الخاصّ بالقول: "الساعة الثانية والنصف من بعد ظهر الاثنيْن 22 أكتوبر 1973 [...] ليت لي براعة كلّ كتّاب القصّة جميعاً [...] لكي أُوفَّق في القيام بتلك المهمّة الصعبة

على النفس، أقصد سرد الجزء الخاصّ بي في هذه القصّة الحزينة والغريبة [...] خوفي ضخم من انصرافكم عن قراءة فصلي* (القعيد، الحرب في بر مصر). ففي هذه الحالة، يكون فعل الكتابة تخييليّاً وإن كان محدّداً في التاريخ وفق مقتضيات الوهم المرجعيّ(*) ومتّصلاً بوجه ما بزمن الكتابة الفعليّ. ويكون من الضروريّ الفصل بين زمن التلفّظ الداخليّ وزمن التلفّظ الخارجيّ شأن الفصل بين مستويات التلفّظ الداخليّة والخارجيّة.

أمّا في أجناس السرد المرجعيّ، فإنّ الإشارات إلى الكتابة طيّ النصّ أو التدقيقات المكانيّة والزمانيّة المتّصلة بها تعتبر وفق الميثاق المرجعيّ(*) مطابقة لفعل الكتابة الحقيقيّ الذي يقوم به الكاتب وحدوده الزمنيّة الفعليّة. يقول * نُعيْمة* متحدّثاً في سيرته الذاتيّة عن أحد أبناء أخيه: * وفي السنة التي حصل فيها على درجته الأولى عيّنته الجامعة مساعداً في تدريس الفلسفة الإسلاميّة [...] وفي هذه السنة- 1960- حصل على منحة للدرس في جامعة كمبريدج* (نعيْمة، سبعون ج 3). وفي نصوص اليوميات(*) والمذكّرات(*) والرحلات(*) نماذج متنوّعة من الإشارة إلى زمن الكتابة أو تأريخ الأحداث الفعليّة التي عاشها المؤلّف أو بعض من يعرفهم في علاقتها بزمن الكتابة.

وزمن الكتابة العامّ أو الفعليّ ليس يسيراً تحديده دائماً. فثمّة ضروب من السرد تبدو غامضة المنشأ مجهولة المؤلّف، شأن الأساطير(*) والحكايات الشعبيّة(*). ويبدو إنشاؤها خاضعاً لتأثير التداول الشفويّ الطويل ممّا يجعل النصّ في كتابة متجدّدة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ تخييل، تداوليّة، راوٍ، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن القراءة، زمنيّة قصصيّة، سرديات، قارئ، قصص مرجعيّ، مؤلّف، مقام.

ن . ب

## زمنيّة زائفة

***Pseudo-temporalité/Pseudo-Temporality***

استخدم *جيرار جونات* (Genette, 1972, 1983) هذا المصطلح في مبحث *زمن القصّة* وفي سياق تذليل المصاعب التي تثيرها هذه المقولة في الأدب المكتوب. ذلك أنّ القصّة(*) تنطوي على ثنائيّة زمنيّة يشير إليها المنظّرون بالتعارض بين زمن الحكاية(*) وزمن الخطاب(*). وإذا كان استغراق الحكاية لزمن ما أمراً بديهيّاً، فإنّ نسبة الزمن إلى القصّة لا يمكن إلّا أن يعني الزمن اللازم لاستهلاكها أو تحقّقها، أي زمن القراءة بالنسبة إلى القصّة المكتوبة وزمن الرّواية بالنسبة إلى القصّة الشفويّة. غير أنّ وضع القصّة

المكتوبة لا يطابق تماماً وضع القصّة الشفويّة. فإذا كان للقصّة الشفويّة مدّتها التي يمكن قياسها فإنّ المدّة بالنسبة إلى القصّة المكتوبة لا تعني إلّا المدّة التي تتطلّبها قراءتها وهي مدّة تختلف باختلاف الإنجازات الفرديّة، فلا زمنيّة للقصّة المكتوبة غير تلك التي تستعيرها مجازيّاً من مدّة قراءتها. "إنّ زمنها إذن زمن زائف من حيث أنّه يقوم اختباريّاً عند القارئ على فضاء من النصّ لا يتحوّل إلى مدّة إلّا بواسطة القراءة" (Genette, 1983).

وقد كان لهذا الانتقال المجازي من زمن القراءة إلى زمن القصّة تبعاته في دراسة الزمن ولا سيّما عند تحليل المدّة(*) أو السرعة(*)، فالمقارنة بين الحكاية والخطاب في هذه الحالة تقتضي التحوّل من مدّة الحكاية إلى طول النصّ ثمّ من طول النصّ إلى مدّة القراءة، وهذا التحوّل الثاني عديم الفائدة أو يكاد، وذلك أنّ سرعة القصّ إنّما تتحدّد بالعلاقة بين مدّة الحكاية وطول النصّ. وهذا ما يفسّر تراجع "جونات" عن استخدام مصطلح "مدّة" واستبداله بمصطلح "سرعة".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ زمن قصصي، حكاية.

ف. ن.

## زمنيّة قصصيّة *Temporalité narrative/Narrative Temporality*

الزمن مبحث فلسفيّ قديم. وهو أيضاً مبحث لغويّ يتّصل بكفاءة اللغة في التعبير عن الزمن، ومبحث أدبيّ يتّصل بانشغال الكثير من الأدباء في مختلف الثقافات والأجناس الأدبيّة(*) بقضيّة الزمن وتأثيره في حياة الإنسان.

لكنّ الزمنيّة القصصيّة، باعتبارها مبحثاً ينظر في مختلف العلاقات بين الزمن والقصص، يطرح من الإشكاليّات ما يتجاوز المسائل التي يطرحها الفلاسفة وعلماء اللغة. فالقصص في جوهره فنّ زمنيّ، من جهة أنّه يقدّم حكاية(*) قائمة بالضرورة على الحركة والفعل متعاقبة أحداثُها في الزمان أو متزامنة، ومن جهة أنّ الراوي(*) يتّخذ موقعاً زمنيّاً محدّداً بالنسبة إلى الأحداث ويمارس حرّيّته السرديّة قليلاً أو كثيراً، فيكون بين المتابعة الدقيقة للتعاقب حيناً وضروب من التحريف للمسار الزمنيّ الحقيقيّ أو المتوهّم أحياناً أخرى فيلخّص ويحذف ويكرّر.

وإذا كانت الزمنيّة القصصيّة متّصلة بزمن الخطاب من حيث العلاقة بين زمن

الملفوظ وزمن التلفّظ(*)، فإنّ تعدّد المستويات الخطابيّة التي تتجلّى في كلّ أثر قصصيّ يجعل الزمنيّة القصصيّة متعدّدة الوجوه. يمكن التمييز في البدء بين زمنيّة داخليّة وزمنيّة خارجيّة. الأولى مرتسمة في الخطاب القصصيّ(*) نفسه والثانية واقعة خارجه ومتّصلة بالمؤلّف(*) والقارئ(*). وفي كلتا الزّمنيّتيْن أصناف عدّة. ففي الزمنيّة الداخليّة ينبغي التمييز بين زمن الحكاية(*)، أي زمن أحداثها، وزمن الخطاب، وهو يتعلّق بطرائق ترتيب الأحداث في الخطاب القصصيّ ومدّتها(*) وتواترها(*)، وزمن السرد(*)، وهو يتعلّق بالموقع الزمنيّ للراوي في علاقته بالحكاية المرويّة. أمّا الزمنيّة الخارجيّة فتتّصل بمستوى خارجيّ مفارق للنصّ طرفاه الكاتب والقارئ. وفي هذا الإطار تبدو علاقات الاتّصال والانفصال بين زمن الكاتب والكتابة(*) وزمن القارئ والقراءة(*).

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب قصصيّ، زمن الحكاية، زمن السرد، زمن الكتابة، زمن القراءة، زمنيّة زائفة، قارئ، مؤلّف.

ن . ب

**زيف حكائيّ** راجع **حكائيّ زائف** *(Pseudo-diégétique/ Pseudo-diegetic)*

# سين

**سابقة** راجع **استباق** *(Prolepse/Prolepsis)*

**سارد** راجع **راوٍ** *(Narrateur/Narrator)*

**سبق** راجع **استباق** *(Prolepse/Prolepsis)*

## سجلّ *Registre/Register*

استعمل "تودوروف" (Todorov, 1968) هذا المصطلح في منهجه الإنشائيّ الخاصّ بالقصص(*). وقد قرنه بالقول يتشكّل بأشكال شتّى. فهذه السجلّات، في نظره، تلوّن القول وتسمه وتخصّصه. وتقترن هذه السجلّات بمقولات يحصرها "تودوروف" في أربع:

– مقولة تسمح بتخصيص السجلّ القوليّ. وتتمثّل في القول يكون مجرّداً أو مجسّداً. فسجلّ القول يكون مجسّداً مثلاً في الرواية(*) الواقعيّة الجانحة إلى ذكر التفاصيل اليوميّة ويكون مجرّداً في الروايات الذهنيّة.

– ومقولة تتحدّد بوجود بعد تصويريّ في النصّ السرديّ(*) على نحو ما هو موجود في الشعر، أو بعدم وجوده كما في بعض النصوص القصصيّة ذات اللغة الواقعيّة الشفّافة.

- ومقولة تتعلّق بمدى ارتباط القول بما سبقه من أقوال. فقد يكون القول أحاديّ الوظيفة إذا لم يحل على أقوال سابقة. وقد يكون متعدّد الوظائف إذا كان قولاً حاملاً لأصداء أقوال سابقة. كأن يقول الأب لابنه: "لا تلعب بالنار إنّ النفس لأمّارة بالسوء". فقوله: "إنّ النفس لأمّارة بالسوء" يحمل صوت إحدى الشخصيات(*) القرآنية كما جاء في "سورة يوسف".

- وأمّا رابعة المقولات فتتعلّق بكيفيّات حضور الذات المتلفّظة في قولها. فيكون السجلّ القوليّ ذاتيّاً إذا تكثّفت فيه قرائن تلفظيّة مثل ضمير المتكلّم وأسماء الإشارة والتقويم الذاتيّ للأشياء. وقد يكون السجلّ القوليّ أقرب إلى الموضوعيّة عندما تقلّ القرائن التلفّظيّة.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ قصص، شخصيّة، رواية، نصّ سرديّ.

م. م. خ

## سَرْد

***Narration/Narrating***

تناول "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصيّ(*) سمّاه «صوتاً»، ويعني الصوت السرديّ(*) القائم بفعل السرد. فلئن تناول في القسمين الأوّليْن الملفوظ القصصيّ زمناً وصيغةً، فإنّه خصّص هذا القسم ليتناول مسألة التلفّظ(*) الذي أوجد الملفوظ المذكور. فالسرد من هذه الناحية، هو النشاط السرديّ الذي يضطلع به الراوي(*) وهو يروي حكاية(*) ويصوغ الخطاب الناقل لها. وهو ما سمّاه "جونات" (نفسه) فعل السرد معتبراً في ذاته. ويميّز هذا المنظّرُ بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقيّ من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعلٌ متخيّل(*) من قبيل رواية "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي"، ففعل الحديث الذي هو فعل السرد فعل متخيّل غيرُ فعل "المسعدي" الذي كتب النصّ بقلمه.

وينجم عن فعل السرد الخطاب القصصيّ والحكاية. وفي السرد التخييليّ لا يوجد الواحد منهما دون الآخر. وبذلك لا يمكن أن يُتصوّر السرد منفصلاً عن الخطاب الذي يصوغُه والحكاية التي ينسجها (Genette, 1983). وبهذا يندرج السرد في متصوّر ذي أركان ثلاثة يتشكّل منها الخطاب القصصيّ هي السّرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ. فلا يُتصوّر خطاب قصصيّ دون حكاية ولا تُتصوّر حكاية جارية لا تلتبس بحامل قوليّ لها.

ولا وجود لهذه ولا لذاك دون قائم بفعل إيجادهما، فعل السرد أو السرد (Genette, 1972).

وإذا نظرنا في السّرد من ناحية تلفّظيّة تخاطبيّة تبيّن لنا أنّ السرد وجه من وجوه عمل تواصليّ بين الراوي والمرويّ له(*) ومن ورائهما المؤلّف(*) والقارئ(*) (Katie Wales, 1989). وفي هذا النطاق يذكُر "جونات" (Genette, 1983) أنّ السرد يندرج في نسيج من العلاقات الحميمة بين عناصر تَدْخُلُ في ما يسمّيه مقاماً سرْديّاً(*) وتتمثّل هذه العناصر في المتخاطبيْن وحدودهما المكانيّة والزمانيّة. فلا يتصوّر السرد إلّا وهو موصول بهذه المكوّنات التي يتشكّل منها وبها هذا المقامُ السرديّ.

وهذه العناصر التي يتكوّن منها المقام تكون حاضرةً متزامنة جليّة. ويكون فعل السرد بيّناً مسموعاً مرئيّاً في القصص الشفويّ. ولكنّ هذه العناصر لا تكون كذلك في القصص المكتوب. ومقتضاه أنّ الراوي صاحب فعل السـرد يكون في القول القصصيّ حاضراً يُعلِن عن نفسه أو لا يُعلِن. أمّا المرويّ له وفعل السرد فكثيراً ما يكونان غائبي الحضور. وإذا اعتبرنا المؤلّف والقارئ تبيّن لنا كذلك أنّ الأوّل لا يواجه الثاني بصفة مباشرة كما في القول الشفويّ بل يستحضره بالقلم.

إنّ هذه النظرة العلائقيّة للسّرد تجسّمت في دراسة "جونات" (Genette, 1972) للخطاب القصصيّ ضمن مستويات مختلفة:

– **المستويات السرديّة**(*) التي تندرج فيها أفعال السرد. فقد يكون السرد من درجة أولى أو ثانية أو ثالثة الخ... كما في "ألف ليلة وليلة".

– **وأزمنة السّرد** وهي تختصّ بعلاقة زمن السّرد بزمن الحكاية فهل هو بعدها أم هل هو قبلها أم هل هو مزامن لها؟

– **وعلاقة الراوي بالحكاية التي يرويها**: هل يسرد مَا عاشه من أحداث أم هل هو يسرد أفعالَ الآخرين؟

ولحضور السرد في النصّ السرديّ(*) أشكال مختلفة. فالأصل أن يكون الفعل السرديّ مختفياً وأن تكون العلامات المحيلة عليه نادرة. وهو ما يظهر في هذا المثال: "كانت رَامةُ تقف بالباب في الدفء المخامر، نديّة نضرة" (إدوار الخرّاط، رامة والتنّين). ففي هذا المثال لا تُوجَد علامةٌ ظاهرة تدلّ على فعل السّرد. ولكن قد نجد في نصوص روائيّة عديدة لا سيّما المعاصرة منها بروزاً جليّاً لفعل السرد مختلطاً بما يُحْكَى من وقائع، ومن نحو ذلك هذا المثال: "والقلم بين يَدَيّ يهتزّ وتتوق ريشته إلى خدّ الورقة العذراء لكأنّه يهمّ به معانقاً. وكان للكلم في صدري صوت كأنّه هزيم الرعد.

فجأة جاءني الفرج وأنا أحملق في وجهي تحضنه المرآة الفسيحة التي تنتصب قبالة مكتبي. كان وجهي محتقناً مخيفاً وكنت مثقلاً بإرهاق غريب وقد مَجَّني الورق وتخاذل القلم فلم أُسَوِّدْ يومي غيرَ سطور لم أجد لها في نفسي أريحيّة البتّة" (فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ). فمن البيّن أنّ هذا المثال الوارد في النصّ الروائيّ يكشف عن ظهور جليّ لفعل السرد يتحدّث عنه الراوي ليخلط فعل السّرد بأعمال الحكاية خلطاً يقتضيه ميلٌ إلى التجريب لدى العديد من الرّوائيّين، سعياً إلى تكسير الإيهام بالواقع(*) وهي مقولة أساسيّة في الرواية الواقعيّة.

أمّا الإعلان عن فعل السرد في الخبر(*) قديماً فكان نطاقه السند الذي يُذكر فيه الرواة الذين تناقلوا هذا الخبر كما تُذكر فيه أفعال السرد من مثل "قال وأخبر وحدّث". وهي أفعال ذات طابع شفويّ دخلت مجال الكتابة فصارت من مقوّماتها.

ولكن على خلاف المثال السابق يوجد ضرب من النصوص الروائيّة التي يغلب عليها المونولوغ الباطنيّ(*)، يختفي فعل السرد فيه، ولا نقف في الغالب إلّا على كلام شخصيّ تقوله الشخصيّة(*) في ذاتها دون إشارة ظاهرة إلى من ينقله عنها. وهذا ما يتجلّى في الشاهد التالي: "هأنذا أجلس، في صباح شتويّ صحو، على سور الكورنيش أمام صفحة البحر الساجي [...] وتصعد من القاع جزيرة هي صخرة واحدة، بارزة، تشقّ الموج الساكت الزجاجيّ، حتّى تطعَن بشرة البحر، ناتئة من سطح الماء الشفّاف، تحتي من بعيد. وعليها امرأة غير محدّدة الملامح، يخفق لها قلبي في توجّس، أعرفها، ساكنة، هامدة الجوارح، عارية ولكنّها مغلّقة ومطويّة على نفسها [...] وأقول لنفسي: لا يمكن الغوص إلى تحت" (إدوار الخرّاط، الزمن الآخر).

في هذا الشاهد شخصيّة منطوية على نفسها أمام البحر تتحدّث عن أفعال، وهي تنجزها أوانَ الحديث عنها، وهي بصدد الحلم بالجزيرة الخارقة والمرأة الغامضة. فكيف سُرِدَ هذا الكلامُ الذي لا صوت له فأصبح منطوقاً به؟ وكيف سيق إلى النصّ؟ هذا ما لا نجد له جواباً ظاهراً على الرغم من أنّ العمليّة السرديّة ترجع في نهاية الأمر إلى الرّاوي الممعن في إخفاء فعله السرديّ.

ولكنّ دارسَ السرد في الرّواية المعاصرة أو حتّى في القصص القديم يمكن له، متى توسّل ببعض منجزات علم القَصَص التلفّظيّ، أن يقف على آثار للسرد متنوّعة دونما ظهور له مباشر. من ذلك أنّ المشيرات المكانيّة أو الزمانيّة والأحكام التقويميّة كفيلة بالكشف عن قرائن لفعل السرد في ما يوهم بخلوّه منه، وهو ما نقف عليه في المثال

التالي: "كان البحر شديداً عالياً يتنامَى حَبْلاً نحو السماء يريد نجمَها فتلويه الرّياح كالغصن يَضْمُد ثمّ يخضع مُختالاً لا ينكُص حتّى ينكسر" (إدوار الخرّاط، نفسه). ليس في هذا الشاهد ضمير للمتكلّم يعلن عن فعل السرد. ولكن يمكن أن نقف على آثار التلفّظ السرديّ من خلال تقويم المتلفّظ الرّاوي لما يرويه. فالبحر قُدِّمَ في صورة حبل نام نحو السماء، بل قُدِّمَ تائقاً إلى النّجم يريده، والبحر في حركته يمتدّ ثمّ ينكص كالغصن. إنّ هذه التقويمات تقتضي مقوّماً هو الراوي وفعلاً تقويمياً هو فعلُ السرد.

إنّ هذا المفهوم للسرد ليس المفهوم الوحيد الجاري في نظريّات القصص، بل نجد له مفاهيم أخرى. من ذلك أنّ السرد المقابل للمصطلح الفرنسيّ (Narration) يعني في البلاغة الغربيّة القديمة القسم القصصيّ من الخطاب الذي تقدّم فيه الحكاية على أنّها مَثَل لما يخُوض فيه المؤلّف من مسائل عامّة (Katie Wales, 1989). ويمكن أن نستدلّ على ذلك بالمثال التالي: "وهذا الحديث وما قبلَه يبطلان ما روت الحُشويّة من أنّ النظر الأوّل حرَام والثاني حرام، لأنّه لا تكون محادثة إلّا ومعها ما لا يحصى عدده من النظر، إلّا أن يكون عَنَى بالنظرة المحرّمة النظر إلى الشعَر والمجاسد وما تخفيه الجلابيب ممّا يحلّ للزوج والوليّ ويحرّم على غيرهما.

"ودعا مصعب بن الزبير الشعبيَّ، وهو في قبّة له مجلّلة بوشي، معه فيها امرأته، فقال يا شَعْبِيّ، مَن معي في هذه القبّة؟ فقال: لا أعلم أصلح الله الأمير فرفع السّجف، فإذا هي عائشة ابنة الطّلحة. والشعبيّ فقيه أهل العراق وعالِمُهم. ولم يكن يستحلّ أن ينظر إن كان النظر حراماً" (الجاحظ، الرسائل). فحكاية مصعب والشعبيّ هي القسم السرديّ في كلام "الجاحظ" العامّ عن التمييز بين النظر المباح للمرأة والنظر غير المباح.

واستعمل "تودوروف" (Todorov, 1969) مصطلح السرد (Narration) بمعنى الحكاية. ويُستعمل مصطلح السرد أيضاً علاوة على كونه العمل التواصليّ الذي به وفيه ينقل المرسل رسالة ذات مضمون قصصيّ إلى مرسل إليه، رديفاً للكلام باعتباره وسيطاً يحمل الرسالة المذكورة. وهذا الكلام القصصيّ الموسوم بالسّرد هو الذي به يتميّز التخييل(*) القصصيّ من سائر أشكال التخييل تكون في السينما أو في الرقص أو في التمثيل الصامت (Slomith Rimmon Kenan, 1983).

لقد اتّسع اليوم مجال استخدام السرد فأصبح يُطلق على كلّ ما يتعلّق بالقصص فعلاً سرديّاً أو خطاباً قصصيّاً أو حكاية. ويبقى السياق الذي يُستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه.

► المواد ذات الصلة. ـ وهم مرجعيّ، تلفّظ، حكاية، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية، شخصيّة، صوت سرديّ، متخيّل، مقام سرْديّ، مونولوغ باطنيّ، نصّ، نصّ قصصيّ.

م.م.خ

**سرد الأحداث** راجع **قصّ الأحداث** *(Récit d'évènements/Events Narrative)*

**سرد بوليفونيّ** راجع **تعدّد صوتيّ** *(Récit polyphonique/Polyphonic Narrative)*

**سرد تكراريّ متشابه** راجع **قصّ تأليفيّ** *(Récit itératif/Iterative Narrative)*

**سرد سابق** راجع **زمن السرد** *(Narration antérieure/Former Narration)*

**سرد غير متجانس الحكي** راجع **قصّ غير مضمّن في الحكاية**
*(Récit hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrative)*

**سرد لاحق** راجع **زمن السرد** *(Narration ultérieure/Later Narration)*

**سرد متجانس الحكي** راجع **قصّ مضمّن في الحكاية**
*(Récit homodiégétique/Homodiegetic Narrative)*

## سرد متزامن راجع زمن السرد

*(Récit simultanée/Simultaneous Narrative)*

## سرد محض

*Diégésis/Diegesis*

السرد(*) المحض نمط من أنماط التمثيل(*) (Représentation) يكون، حسب "أفلاطون"، حين يروي الشاعر ناسباً الكلام إلى نفسه دون محاولة الإيهام بأنّ المتكلّم غيره (Genette, 1966) سواء تعلّق الأمر بالأحداث أو بأقوال الشخصيات(*) التي يدرجها في خطابه. وقد ساق "أفلاطون" هذا الرأي وهو ينجز تقسيماً نظريّاً قائماً على تعارض، داخل الأسلوب الشعريّ، بين المحاكاة(*) (Mimésis) بحصر المعنى والسرد المحض. وأدّى هذا التقسيم القائم على التمييز بين نمطي السرد المحض والسرد المتغاير (Hétérogène) لدى "أفلاطون" و"أرسطو" إلى تصنيف عمليّ للأجناس يضمّ النمطين الخالصين اللذين هما السرديّ والمسرحيّ ونمطاً مختلطاً أو، بالأحرى، متناوباً هو نمط الملحمة(*).

وفي أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عاودت هذه الثنائيّة الظهور في صلب نظريّة القصّة(*) والنمط السردي وحده. ولكن بمسمّيين جديدين هما السرد (Raconter/ Telling) والعرض (Montrer/Showing) (Ducrot & Schaeffer, 1995). ومثلما اختلف "أفلاطون" و"أرسطو" حول أفضل التقنيّتين انقسم المحدثون حتى منتصف القرن العشرين بين متحمّس للعرض ونصير للسرد. إلّا أنّ هذه الثنائيّة الجديدة قوبلت برفض قويّ من لدن المعاصرين. ومن أبرزهم "جونات" الذي عارض التقسيمين الثنائيّين القديم والجديد.

فـ"أفلاطون" يقابل، في نظره، بين المحاكاة والسرد المحض معتبراً الأولى محاكاة تامّة والثاني محاكاة ناقصة. إلّا أنّ المحاكاة التامّة إذا ما توافرت لا تصبح محاكاة وإنّما هي الشيء نفسه. وبذلك تكون المحاكاة الوحيدة هي المحاكاة الناقصة. وعندئذ تكون المحاكاة هي نفسها السرد المحض (Genette, 1966). أمّا بالنسبة إلى الثنائيّة الحديثة فيرى "جونات" (Genette, 1983) أنّها تقيم مقابلة بين طرفين يتعلّق كلّ منهما بجنس أدبيّ مخصوص. فالعرض لا يمكن أن ينطبق إلّا على استشهاد بأقوال. وهو ما يعني أنّ الثنائيّة القديمة المحاكاة /السرد المحض تقابلها ثنائيّة سرد / حوار(*) (نمط سرديّ / نمط مسرحيّ) أي سرد الأحداث وسرد الأقوال. وبما أنّ الأمر يتعلّق بدرجة

محاكاة المرويّ فعلاً كان أو قولاً فقد درس "جونات" (Genette, 1972, 1983) هذين الضربين من السرد في مبحث المسافة(*).

► الموادّ ذات الصلة. ـ سرد، تمثيل، محاكاة، مسافة.

م. ن. ع

**سرد مدرج** راجع **زمن السرد** *(Narration intercalée/Intercalated Narration)*

**سرد مفصّل** راجع **قصّ مفصّل** *(Récit détaillé/Detailed Narrative)*

**سردنة** راجع **تسريد** *(Narrativisation/Narrativization)*

## سرديات *Narratologie/Narratology*

هي علم يتناول قوانين الأدب القصصي. ولئن صاغ "تودوروف" المصطلح الفرنسي سنة 1969 للدلالة على "علم جديد لم يوجد بعد [...] علم القصص" (Todorov,1969) فإنّ مفهومه كان جارياً في مصطلحات أخرى أوسع مثل الإنشائية(*) وعلم الأدب، والأبحاث التي أفادت منها السرديّات أو جعلتها ضمن مجالها قد نشأت قبل ذلك بعقود.

وإذا كانت بعض الدراسات تستعيد ثنائيّة "أفلاطون" و"أرسطو"، السرد(*) والمحاكاة(*) (Genette, 1966, 1972; Ricoeur, 1983)، وقد تبرز ما في المصنّفات البلاغيّة الأوروبيّة من إشارات إلى السرد (Adam, 1992, 1994)، فإنّ التفكير الحديث في السرد قد بدأ عند الروائيّين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل "فلوبير" في مراسلاته و"هنري جيمس" في مقدّمات رواياته عند إعادة نشرها سنة 1884. وكانت تلك المقدّمات منطلق بحث "لوبّوك" (Lubbock) سنة 1921 في طرائق تقديم الأحداث(*)

في الرواية(*) والتمييز بين وجهات النظر(*). وقد طوّره بعد ذلك باحثون آخرون في إطار اللغة الإنكليزيّة مثل "فورستر" (Forster) سنة 1927 و"بوث" (Booth) دون الوصول إلى التمييز بين المؤلّف(*) والراوي(*). وقد اهتمّ الباحثون الألمان منذ أواخر القرن التاسع عشر بامّحاء المؤلّف ودور الراوي في القصص. وتناولوا أيضاً أساليب عرض الأحداث والزمنيّة(*) وأشكال التركيب القصصيّ. ومن هؤلاء نذكر "لودفيغ" Ludwig و"يولّاس" Jolles و"والزال" Walzel و"مولّر" Muller و" لامّار" Lammert و"كيسار" Kayser.

وفي الفترة نفسها تقريباً، ظهرت أعمال الشكلانيّين الروس(*) (1915 - 1930)، وخاصّة "إيخنباوم" و"شكلوفسكي" و"توماشيفسكي" و"بروب"، حول أصناف السرد ودور الراوي وأشكال التركيب القصصيّ والتبرير(*) والحبكة(*) والشخصيّة القصصيّة(*) وعلاقة المتن الحكائيّ بالمبنى الحكائيّ والخصائص المميّزة لهذا الجنس الأدبيّ(*) أو ذاك وغيرها من المسائل التي استندت إلى قراءات واسعة في الآداب الأوروبيّة واطّلاع على بعض الأبحاث السرديّة السابقة. ويبدو أنّ هذه الأعمال الشكلانيّة لم تؤثّر بشكل مباشر في النظريّة السرديّة والنظريّة الأدبيّة عامّة إلّا بعد انفراط عقد الجماعة بعقدين أو أكثر، وخاصّة عندما أصدر "إيرليخ" سنة 1954 كتابه بالإنكليزيّة "الشكلانيّة الروسيّة" مؤرّخاً وعارضاً لأبحاثها، وعندما أصدر "تودوروف" سنة 1965 كتابه "نظريّة الأدب، نصوص الشكلانيّين الروس" مترجماً فيه إلى الفرنسيّة عدداً مهمّاً من نصوصها الأساسيّة قبل أن يترجم "ابراهيم الخطيب" إلى العربيّة تلك الأبحاث سنة 1982 ضمن كتاب له بعنوان "نظريّة المنهج الشكليّ".

إنّ ذلك التراكم من البحث السرديّ في اللغات الأوروبيّة المذكورة هو الذي تأسّس عليه البناء التصنيفيّ والنظريّ الذي أنجزته البنيويّة الفرنسيّة منذ الستينيّات، دون الغفلة عن تأثير اللسانيّات السوسيريّة والأبحاث المتأثّرة بمفاهيمها المركزيّة. ولا شكّ في أنّ العدد الثامن من مجلّة "إبلاغات" سنة 1966 يقوم دليلاً على تلك الإفادة. وكان واضحاً من مقال "بارت" الافتتاحيّ السعي إلى التحكّم المنهجيّ في قصص العالم التي لا تحصى في كلّ الأزمنة وفي مختلف الأشكال الحاملة لها اللغويّة وغير اللغويّة وردّها، مثلما حاول الشكلانيّون الروس، إلى عدد محدود من القواعد والبنى بالإفادة من الطريقة الاستنباطيّة كما في اللسانيّات.

ومنذ ذلك العدد خاصّة، ترسّخ في التحاليل السرديّة التمييز بين "القصّة(*) من حيث هي حكاية(*)" و"القصّة من حيث هي خطاب"، وهو موروث عن الثنائيّة الشكلانيّة "المتن والمبنى"، والتمييز بين الكائنات الورقيّة القائمة في النصّ(*)، أي

الرواة والشخصيّات، والكائنات الحقيقيّة خارج النصّ، أي المؤلّف والقارئ(*). ودُرست الشخصيّة القصصيّة من حيث خصائصها ووظائفها ضمن النظام السرديّ والنصّيّ لا في علاقتها بواقع خارجيّ مفترض. وأثير النقاش حول الطريقة التي يُضاء بها منطق الأعمال(*) في القصّة ومواقع الرواة و أنماط الرؤية وصيغ السرد ومسائل أخرى عديدة.

وإذا كانت أبحاث "بارت" و"تودوروف" و"جونات" و"غريماس" و"كلود بريمون" وغيرهم قد طوّرت النظريّة السرديّة، فإنّها قد اتّجهت بالبحث السرديّ اتّجاهات متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر. ففي ذلك العدد بالذات من مجلّة " إبلاغات " (Barthes, 1966)، دُرس السرد في الرواية والأساطير(*) والخرافات(*) وقصص الصحافة والأفلام ممّا جعل السؤال عن موضوع السرديّات مطروحاً بشكل صريح أو ضمنيّ: هل تقتصر السرديّات على البحث في القصص الأدبيّ المكتوب أم هل يتّسع عملها للنظر في القصص الشفويّ والشعبيّ المجهول المؤلّف؟ وهل ذلك القصص هو التخييليّ وحده أم هل من الضروريّ أن نبحث أيضاً في القصص المرجعيّ(*)؟ وهل السرد الذي تجعله السرديّات موضوعاً لها هو المصوغ بلغة من اللغات الطبيعيّة أم هل هو أيضاً المقدّم بوسائل سيميائيّة أخرى كالصورة والإشارة؟

يبدو جليّاً من تاريخ الدراسات السرديّة التي أشرنا إلى نماذج منها في الفرنسيّة والإنكليزيّة والروسيّة أنّ المحاولات في بيان خصائص السرد وقواعده وبناه قد كانت في أغلبها منطلقة من نصوص أدبيّة تخييليّة (الرواية والأقصوصة(*)) مع النظر في القصص الشفويّ (الخرافات) أحياناً. وقد اتجه البحث اتّجاهيْن متكامليْن: أحدهما يحاول، كما في مساهمات " تودوروف" (Todorov, 1966, 1968, 1969) و" بريمون" (Brémond, 1973)، أن يكتشف قوانين الحكاية المرويّة من حيث منطق الأعمال(*) والحبكة والشخصيّات وعلاقاتها، والثاني ينظر في الخطاب القصصيّ(*). وقد بُنيت مساهمة "تودوروف" (Todorov, 1966) على تصنيف "جان بويّون"(Jean Pouillon) سنة 1946 للرؤية وعلى ما صار متداولاً من حديث عن الصيغة في القصص. وكان بحث "جونات" "الخطاب القصصيّ" (Genette, 1972) محاولة فارقة في تاريخ السرديّات، إذ أعاد فيه تنظيم عدد من التصوّرات السابقة في دراسة السرد، وخاصّة ما ورد عند " تودوروف" وفي النقد الأنجلوسكسونيّ، وجعل عمله في ثلاثة مباحث كبرى هي الزمن(*) والصيغة (*) والصوت(*).

ولئن أثارت تصنيفات "جونات" ومفاهيمه ومصطلحاته نقاشات واسعة ردّ على بعضها في كتابه "الخطاب القصصيّ الجديد" (Genette, 1983)، فإنّها قد وجدت صدى

واسعاً في مختلف اللغات وتطبيقات على الإبداعات الروائيّة والقصصيّة لا تكاد تُحصى. وقد أفادت منها دراسات كثيرة سعت إلى تعميق النظر في وجوه عديدة من مكوّنات النصّ السرديّ(*) كالتبئير(*) (Bal, 1977) والوصف(*) (Hamon, 1981) والمستويات السرديّة(*) (Lintvelt, 1989/1981) والشخصيّة القصصيّة (Hamon, 1983, -Jouve, 1992) وغيرها. ولم يقتصر تطبيق تلك المنظومة الاصطلاحيّة على الأدب وحده وإنّما وُظّفت أيضاً، وإن جزئيّاً، في القصص الشعبيّة المجهول مؤلّفوها شأن "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" والسّير الشعبيّة(*) العربيّة. ووُظّفت أيضاً بدرجات متفاوتة في تحليل نصوص من القصص المرجعيّ كالسيرة الذاتيّة(*) والسيرة(*) والرحلة(*).

لكنّ علاقة السرديّات بالأدب المرجعيّ تطرح إشكاليّات أخرى قد لا تطرحها الأجناس التخييليّة. لقد أقرّ "جونات" (Genette, 1991) بأنّ السرديّات في جانبها الخطابيّ، من حيث هي دراسة للخطاب القصصيّ، أو في جانبها الغرضيّ، باعتبارها تحليلاً لمكوّنات الحكاية التي يرويها ذلك الخطاب، من المفترض أن تدرس كلّ القصص التخييليّة وغير التخييليّة، لكنّها قد اتّجهت بشكل شبه تامّ إلى السرد التخييليّ. ودعا إلى دراسة واسعة تسعى إلى تبيّن خصائص الخطاب القصصيّ المرجعيّ في أجناس مختلفة كالحوليّات التاريخيّة والسيرة واليوميّات(*) وقصص الصحافة وتقارير الشرطة والقضاء وغيرها.

إنّ المبرّر الأساسيّ لهذا البحث عن التميّز هو علاقة الخطاب القصصيّ بالحكاية المرويّة. فمن المفترض في القصص المرجعيّ أنّ الحكاية حقيقيّة أي إنّها تروي ما وقع فعلاً، أمّا في القصص التخييليّ فالحكاية متخيّلة. وهذا ما أملى على "لوجون" (Lejeune, 1975) التمييز بين قيام النصّ المرجعيّ على "ميثاق مرجعيّ"(*) يعلن التطابق بين المؤلّف والراوي وقيام النصّ التخييليّ على ميثاق تخييليّ يكون الراوي بمقتضاه شخصيّة تخييليّة كغيره من شخصيّات القصّة، وما أملى أيضاً على بعض الباحثين تعويض الثنائيّة المعروفة في السرديّات (حكاية - خطاب) بثلاثيّة ملائمة للأجناس المرجعيّة (إحالة - حكاية - خطاب) (Abrioux, 1995). وقد حاول "جونات" (Genette, 1991) أن ينطلق من تصنيفه المعروف لمباحث الخطاب القصصيّ ليبرز ما هو مشترك بين التخييليّ والمرجعيّ وما هو مميّز لأحدهما من الآخر.

ويمكن القول إنّ المدوّنة التي تعتمدها السرديّات اليوم، أي مع بداية القرن 21، قد اتّسعت كثيراً عمّا كانت عليه قبل قرن. فقد صارت تشمل أجناساً متعدّدة من القصص الشفويّ والكتابيّ، والتخييليّ والمرجعيّ. واستُغلّت مفاهيم السرديّات في دراسة السرد

في نصوص غير أدبيّة كالدينيّة والسياسيّة والصحافيّة. وظلّت السرديّات في تفاعل مثمر مع الأبحاث اللسانيّة وخاصّة منها لسانيّات التلفّظ(•) ولسانيّات النصّ أو الخطاب والتداوليّة(•). وقد ساهم ذلك كلّه في إثارة إشكاليّات عديدة شأن العلاقة بين المشافهة والكتابة، وحدود القول بلغة للتخييل(•) متميّزة، ووجاهة شمول السرديّات لمستوى خطابيّ ملازم للنصّ السرديّ ومنفصل عنه في آن، وهو الجامع بين المؤلّف الفعليّ والقارئ الفعليّ(•)، وما يترتّب على ذلك من مسائل كمسألة الذاتيّة وعلاقة النصّ بالمقام(•) في دوائره المتعدّدة وتزاوج السرد والحجاج ونهوض النصّ السرديّ، سواء أكان تخييليّاً أم مرجعيّاً، بوظيفة عمل لغويّ(•) (Adam, 1992,1994; Bronckart, 1996; Maingueneau, 1993; Rabatel, 2004; Rivara, 2000).

ولكنّ السرديات مازالت تواجه تحدّياً منهجيّاً من حيث الموضوع المدروس. فبينما يعتبر بعض الباحثين مثل "جونات" أنّ مجال السرديات هو النصّ السرديّ وحده أي المتحقّق بلغة من اللغات الطبيعيّة، يرى باحثون آخرون أنّ السرديات تتناول القصص بشكل عامّ في فنون السرد اللغويّ، الكتابيّ والشفويّ، وفي فنون أخرى كالمسرح والسينما والصور المتحرّكة، باعتبار أنّ القصّة هي مجموعة من الأحداث المتتالية القائمة على التحوّلات والمنتظمة وفق منطق ما. وهذا التصوّر أنتج بحوثاً في "البنية السرديّة" التي تقوم عليها النصوص القصصيّة أو المسرحيّات أو الأفلام أو غيرها. وصار بعض الباحثين في المسرح يعتبرون أنّ الخطاب المسرحيّ ليس إلّا نوعاً من أنواع الخطاب القصصيّ، أو أنّ القصّة في المسرحيّة هي نظام خاصّ من الأنظمة السرديّة. أمّا عند "غريماس" والباحثين في السيميائيّة(•) فإنّ المجال أكثر اتّساعاً وتجريداً، إذ تُفهم السرديّة(•) باعتبارها طريقة في انتظام المعنى سابقة للتشكّل في خطاب، ممّا يجعل كلّ خطاب خطاباً سرديّاً ويُفرغ مفهوم السرديّة من مضمونه الحدثيّ والزمنيّ (Mathieu & Colas, 1986).

◀ **الموادّ ذات الصلة.** ـ أقصوصة، إنشائيّة، بعد حجاجيّ، تبئير، تخييل ، تداوليّة، تمثيل، توجيه حجاجيّ، حكاية ، حوار، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية ، سرد، سرديّة، سيرة، سيرة ذاتيّة، سيميائيّة ، شكلانيّة روسيّة، قارئ، قصّة، قصص الرحلة، قصص مرجعيّ ، مؤلّف، محاكاة، مرويّ له، مستويات سرديّة، مشاكلة، مقام، مقام سرديّ، نصّ سرديّ، وصف.

ن . ب

## سرديّة
*Narrativité/Narrativity*

مصطلح استخدمه "غريماس" (Greimas, 1966) للدلالة على ما به يكون الخطاب سرداً(*). والسرديّة هي ظاهرة تتابع الحالات والتحوّلات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى. وعلى هذا النحو فإنّ كلّ نصّ يمكن أن يخضع للتحليل السرديّ. وما القصص(*) إلا صنف محدّد يختصّ بأنّ الحالات والتحوّلات فيه متصلة بشخصيات(*) مفردة (Individualisés). ويقودنا هذا إلى التمييز بين الدلالة وأنماط تجلّيها. فإذا كانت النظريّة السيميائيّة العامّة تهدف إلى التعريف بتمفصل الكون الدلاليّ وتجلّيه من حيث هو كلّ معنويّ ثقافيّاً أو شخصيّاً، فإنّه يتعيّن علينا أن نتصوّر درجة بنائيّة مستقلّة هي محلّ تنظيم حقول الدلالة الكبرى. وهذه الدرجة ينبغي أن تدرج ضمن النظريّة السيميائيّة العامّة، وهي ما يمكن أن نطلق عليه اسم السرديّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرد، قصّة، شخصيّة.

م. ق.

## سرعة
*Vitesse/Speed*

إنّ السرعة مثل الترتيب(*) والتواتر(*) مظهر أساسيّ من مظاهر الزمنيّة السرديّة. ويحيل هذا المفهوم على التغيّرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه. وإذا كان بإمكاننا تبيّن السرعة في القصّة الشفويّة بمقارنة المدّة الزمنيّة التي تستغرقها وقائع الحكاية(*) بالمدّة الزمنيّة التي تستغرقها روايتها، فإنّ السرعة في القصّة المكتوبة "تتحدّد بالعلاقة بين مدّة هي مدّة الحكاية مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيّام والشهور وطول هو طول النصّ مقيساً بالسطور والصفحات" (Genette, 1972). فالراوي قد يختصر رواية مدّة زمنيّة طويلة من الحكاية في أسطر قليلة وقد يخصّص صفحات كثيرة أو فصولاً بأسرها لواقعة لا تستغرق إلّا مدّة زمنيّة وجيزة، فيتّسم السرد في الحالة الأولى بالإسراع وفي الحالة الثانية بالإبطاء. وإذا كانت حركة السرد متغيّرة تراوح بين الإسراع والإبطاء فإنّ الإضمار(*) يمثّل أسرع حركة سرديّة(*) على الإطلاق إذ إنه يحيل على مدّة زمنيّة من الحكاية لا يوافقها حيّز في النصّ، في حين أنّ الوقفة(*) تجسّد أقصى درجات الإبطاء في السرد إذ إنّ الحيّز النصّيّ في هذه الحالة لا توافقه مدّة زمنيّة في الحكاية. ويحقّق

المشهد(*) الحواريّ ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب(*) وزمن الحكاية. وأمّا المجمل(*) فهو حركة سرديّة ذات سرعة متغيّرة (Genette, 1972,1983).

► المواد ذات الصلة. ـ زمن القصّة، حكاية، مدّة، توافق زمني، حركات سرديّة.

ف. ن.

## سعة
*Amplitude/Amplitude*

ورد مصطلح "سعة" عند "جونات" (Genette, 1972) في مبحث الترتيب الزمنيّ(*) وفي سياق دراسة المفارقات الزمنيّة(*) على وجه التحديد. وقد أطلق مصطلح "السعة" على المدّة التي تستغرقها المفارقة الزمنيّة من انفتاحها إلى انغلاقها. ففي هذا المثال من أقصوصة "أرخص ليالي": "لا يستطيع أن يتنحنح ويطرق باب الشيخ عبد المجيد، لأنّه أوّل الأمس فقط دفع الرجل من فوق مدار الساقية فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لمّا دبّ الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساقية. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافظ لسانه" (يوسف إدريس، أرخص ليالي) تتحدّد سعة الارتداد بمدّة زمنيّة تبدأ من نشوب الخلاف بين الرجلين وتنتهي بحصول القطيعة بينهما.

► المواد ذات الصلة. ـ ترتيب، مفارقة زمنيّة، ارتداد، استباق، مدى.

ف. ن.

## سياق
*Contexte/Context*

يجري مصطلح سياق في الأصل مجرى الدلالة على العنصر اللغوي الحافّ بوحدة صوتيّة في كلمة أو بكلمة في جملة أو بجملة في نصّ. والسياق بهذا المعنى رديف للسياق المقاليّ (Cotexte). لكن السياق قد يستعمل أيضاً في معنى المقام (Contexte). ولمّا كان السياق يستعمل للدلالة على معنيي المقال والمقام ألحقت به صفة المقالي للدلالة على الجوار اللغويّ كما ألحقت به صفة المقامي للدلالة على الجانب التداولي.

وقد كان السياق يُطلَق، في الأصل، على مقام(*) التخاطب بما هو المحيط المادّيّ الاجتماعيّ الذي يتمّ فيه التلفّظ وفيه يتعرّف المتخاطبان أحدُهما على الآخر

وتتبلور الصورة التي يحملها الطرفان أحدهما عن الآخر، إلى جانب كونه يمثّل الأحداث التخاطبيّة التي سبق للمتلفّظيْن أن عاشاها والتبادل(*) القوليّ الذي تنخرط فيه عمليّة التلفّظ الحاليّة (Ducrot & Schaeffer, 1995).

ومن أمثلة السياق المقاليّ قولنا: «قدم نزار يبحث عنك يا منير. إنّه يريد أن يصطحبك إلى السوق معه». فالضميران المتّصلان (الكاف والهاء اللذان تكرّر ورودهما مرّتيْن) هما السياق المقاليّ. فلا فهم لهذين الضميريْن اللذيْن وردا ورود ربط عائديّ (Anaphorique) إلّا بعودتهما على منير وعلى نزار. وما به يتميّز السياقان أحدهما من الآخر قول الدوعاجي في أقصوصة "مجرم رغم أنفه": «جلس قاسم على مقعد في مؤخّرة الحافلة. ووضع قفّته بين ركبتيْه [...] وأبصر قبالته شيخاً بديناً جالساً ملتفّاً في برنس أبيض نقيّ [...]. فابتدأه قاسم بالتحيّة:

-صباح الخير يا أبي الشيخ.

ولم يردّ الشيخ التحيّة لا بأحسن منها، ولا بمثلها» (الدوعاجي، سهرت منه الليالي).

السياق المقاميّ، في هذا المثال، هو الجلسة المشتركة بين قاسم والشيخ في عربة القطار واستعداد قاسم لفتح حوار مع هذا الشيخ. أمّا السياق المقاليّ فهو امتناع الشيخ عن ردّ التحيّة، الأمر الذي سيتكرّر منه في الأقصوصة لينتبه قاسم أخيراً لكونه يكلّم أصمّ أبكم.

ورغم التمييز بين السياقيْن المقاميّ والمقاليّ ظلّ اللبس قائماً لأنّ التمييز بين مقام التواصل ومحيط الوحدة القوليّة ليس يسيراً دوماً. ويعود ذلك إلى رفض بعضهم قصرَ مفهوم النصّ على الوحدات القوليّة الصرف. فهم يعتبرون أنّ العناصر الحسّيّة الحركيّة التي تصاحب هذه الوحدات كالحركات وتعبير الوجه مقوّمٌ أساسيٌّ من مقوّمات النصّ. بل إنّ لأعمال المتفاعليْن إبّان التبادل(*)، عند التخاطب، دخلاً في ذلك (Maingueneau, 1996). ولهذا السبب يعتبر الامتناع عن ردّ التحيّة، في المثال السابق، من قبيل السياق المقاليّ حتّى وإن لم يتعلّق بعنصر حافّ بوحدة صوتيّة أو بكلمة أو بجملة. إلّا أنّ هذا اللبس ينبغي ألّا يمنع من التمييز بين ما هو من السياق المقاليّ وما هو من خارجه.

ويبدو أنّ إيلاء السياقيْن المقاميّ والمقاليّ تحديداً أهمّيّةً مردّه إلى ما لهما من دور في إضفاء المعنى على الخطاب. فاللسانيّون من قبيل "ديكرو" (نفسه) يميّزون الجملة من الملفوظ على أساس أنّ الجملة كيانٌ لغويٌّ مجرّد في حين أنّ الملفوظ جملة منـزّلةٌ في مقام التخاطب. وقد يكون من المستحيل تأويل الملفوظ إذا اقتصر السامع على

الجملة وظلّ جاهلاً بالمقام الذي فيه نشأت. إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ السامع لا يقدر على تأويل الخطاب إلّا متى توافرت لديه جملة المعلومات المتّصلة بالسياق المقاميّ. وذلك لأنّ هذه المعلومات متباينة القيمة من حيث الإفادة ولأنّ بعضها منخرطٌ في النصّ في شكل قرائن لها بالسياق المقاليّ صلة. من ذلك أنّ قاسم في أقصوصة "مجرم رغم أنفه" (الدوعاجي، سهرت منه الليالي) لم يبادله المخاطَب الكلام واكتفى بهذه اللثغات: «أبو؟...يا أبي...عبا...أبو...». فالسياق المقاميّ هو هو. ولكنّ السياق المقاليّ لا يفتأ يوضّح انقطاع الصلة تماماً بين المتخاطبيْن.

► الموادّ ذات الصلة. ـ تبادل، خطاب، تفاعل قوليّ.

أ.س.

## سياق مقاليّ راجع سياق *(Co-texte/Cotext)*

## سيرة ***Biographie/Biography***

هي قصّة حياة شخص تاريخيّ مشهور كتبها غيره. وهي جنس أدبيّ(*) من أجناس القصص المرجعيّ(*)، كُتب في إطاره عدد كبير جدّاً من النصوص في الثقافة العربيّة الإسلاميّة ابتداء بسيرة الرسول عند "ابن إسحاق" و"ابن هشام" وفي الثقافات الأوروبيّة حيث كان الأديب اليونانيّ "بلوتارك" (Plutarque) والأديب الرومانيّ "سويتون" (Suétone) من أوائل المبدعين في هذا الفنّ. ولم يحظ هذا الإنتاج النصّيّ المتواصل باهتمام نقديّ وتنظيريّ مناسب في الثقافات المذكورة ولم يظهر تحت مصطلح جامع. ففي الأدب العربيّ القديم، نجد مصطلحات عديدة واردة في العناوين: سيرة، أخبار، تاريخ، ترجمة، تعريف، مناقب، فضائل...إلخ. ولم يختصّ المصطلح الواحد بصنف محدّد من المشاهير. ونحن نميل اليوم إلى التمييز بين السيرة باعتبارها نصّاً(*) طويلاً قد أفرد لقصّة حياة علم من الأعلام والترجمة باعتبارها نصّاً قصيراً قد يتضمّن إشارات إلى مراحل من حياة الشخص المعنيّ وهو في الغالب مجموع مع تراجم أخرى. أمّا في الآداب الغربيّة فإن المصطلح "بيوغرافي" (Biographie) الذي لم يظهر إلّا بين القرنيْن 17 و18 قد ظلّ مرتبطاً حتى في القرن العشرين بالمصطلحات القديمة مثل

"حياة" (Vie) كما في مؤلفات كاتب السيرة الفرنسيّ "أندريه موروّا" (Maurois) و"تاريخ" (Histoire)، وظلّ دالاً في آن على قصّة حياة علم واحد، وتكون عندئذ نصّاً سرديّاً(•) طويلاً مفرداً، وعلى النصوص المتسلسلة القصار في تراجم أفراد من فئة أو زمن واحد.

وتتّصل السيرة بالكتابة التاريخيّة بأكثر من سبب. فكاتب السيرة (Biographe) محتاج هو أيضاً إلى البحث في المصادر المكتوبة والشفويّة والتدقيق في الوثائق والنظر إلى الشخصيّة موضوع السيرة (Personnage biographé) في علاقتها بالمحيط الاجتماعيّ والسياسيّ والفكريّ والاهتمام بموضعها في المسار التاريخيّ وأثرها فيه. وقد يؤكّد الكاتب التزامه بذلك من خلال ميثاق يعقده مع القارئ(•) في فاتحة(•) النصّ يمكن أن نسمّيه ميثاقاً سيريّاً (Pacte biographique)، وهو ما نراه في فواتح السير العربيّة القديمة، كما في هذا المقطع من فاتحة "سيرة عمر بن عبد العزيز" التي كتبها "ابن الجوزي" (597 هـ): "آثرت جمع آثاره واخترت ضمّ أخباره. ولعلّها تجمع لقارئها شمل دينه ويقوّي تكرارها على فكره أزر يقينه. فإنّ هذا الرجل قدوة لأرباب الولايات ولقد كان في أرض الله من الآيات" (ابن الجوزي). وربّما كان ذلك من الدواعي التي جعلت السيرة منظوراً إليها أحياناً باعتبارها من الكتابة التاريخيّة.

ولكنّ المشروع السيريّ، وإن صاحبه تفكير نقديّ وحرص على الموضوعيّة، مؤسّس أيضاً على الذاتيّة. فمن جهة تولي السيرة الذاتَ المكتوبةَ قصّةُ حياتها دوراً مركزيّاً في صنع الأحداث(•). وهو ما يقتضي تصوير العلامات الفرديّة الممهّدة للنجاح المنتظر وبيان الأخلاق والتجارب الخاصّة المكوّنة لشخصيّة بطل(•) فاعل في محيطه. وقد يرى بعض المؤلّفين أنّ عليهم التسلّل إلى الغرف الموصدة لكشف عوالم "حقيقيّة" تفسّر العوالم الظاهرة. ومن جهة ثانية، ينطلق كاتب السيرة في مشروعه من تقدير لهذا الفرد ودوره، وربّما كان معجباً به راغباً في تقديمه مثلاً يُقتدى به. فمن النادر أن تُكتب سيرة إنسان عاديّ مغمور لم يكن له تأثير إيجابيّ في الحياة العامّة. وتبرز العلاقة بين الذات الكاتبة والذات المكتوب عنها أكثر في حالة المصاحبة والاشتراك في المشروع السياسيّ أو الفكريّ، وبالتالي تصبح حياة الآخر جزءاً من حياة الذات. وهو ما نراه في عدد مهمّ من نصوص السيرة العربيّة القديمة، مثل "سيرة صلاح الدين الأيّوبي" التي كتبها "ابن شدّاد" (ت 632 هـ) بعنوان "النوادر السلطانيّة والمحاسن اليوسفيّة".

إنّ هذه الأبعاد المختلفة للذاتيّة من شأنها أن تُكيّف بالضرورة النصّ المكتوب بدرجات متفاوتة. وعندئذ، يتداخل في النسيج النصّي الحرصُ على التسلسل الحدثيّ

والتدقيق التاريخي، وما يستوجبه من وثائق سياسيّة وعسكريّة وعلميّة وأدبيّة وغيرها، والنزعةُ التعليميّة التي تروم تقديم نموذج جدير بالاقتداء، والنزعةُ الحجاجيّة المنافحة عن الذات ومشروعها الحياتيّ في مواجهة خطابات التشكيك الموجودة أو المنتظرة. فيتمازج السرد(*) والحجاج بل يكون السرد هو نفسه حجاجيّاً. وحين يكون المؤلّف الراوي حاضراً في نصّه بضمير المتكلّم معلناً مشاركته في الأحداث وشهادته عليها ترسّخ القيمة التأريخيّة والقيمة الإقناعيّة، وخاصّة إذا كانت للكاتب قبل الخطاب وطيّ الخطاب صورة الشخص الجدير بالثقة والاحترام. وتتضاعف في الآن نفسه أدبيّة النصّ لأنّ السيرة تستحيل بوجه من الوجوه سيرة ذاتيّة(*) تكشف من خلال اللغة وأساليب السرد والتوتّر المستمرّ بين الإعلان والإخفاء والتبسّط والاختصار والتصريح والتلميح أنّ قصّة الذات الأخرى ليست في النهاية إلّا قصّة الذات الكاتبة نفسها.

وثمّة مظهر آخر يساهم هو أيضاً في تغليب كفّة الإمتاع الفنّي، وهو التخييل(*). إنّ ذلك لا يقتصر على ما نجده في نصوص السيرة القديمة من أحلام وحكايات عجيبة قد يكون صاحب السيرة من أبطالها، وإنّما نعني أيضاً تصوير ما هو ممكن وإن كان لا يوجد دليل على أنّه قد حدث فعلاً. إنّ كاتب السيرة يجد في متناوله إمكانات السرد المختلفة بصرف النظر عن البنية النصيّة المختارة (بنية "روائيّة" تساير الأحداث من المبتدإ حتّى المنتهى، نظام الفصول الزمنيّة أو الأغراضيّة، بنية مشتركة بين هذه وتلك). وهو لذلك قد يتجاوز الخطّيّة الزمنيّة بضروب من الارتداد(*) والتكرار وقد يعدّد المستويات السرديّة(*) ومواقع الرؤية أو التبئير. ولكنّه أيضاً قد يحذف من التسلسل الحدثيّ المعروف ما لا يراه مهمّاً ويلخّص بعض الأحداث والفترات تلخيصاً ويقف حائراً أمام صمت الوثائق إزاء أحداث ومواقف يراها مهمّة فيملأ الفراغات بوضعيّات حدثيّة وحوارات(*) وحوارات ذاتيّة وتوتّرات خارجيّة وباطنيّة وغيرها ، ممّا يمكن تخيّله في غير مجافاة للواقع التاريخيّ (Madelénat, 1984). يقول " نُعيْمة" متحدّثاً عن السيرة التي كتبها سنة 1933 بعنوان "جبران خليل جبران" : "في ذلك القسم من الكتاب الذي أصوّر فيه حياة جبران قبل أن عرفته جعلته ينطق بأشياء وردت في بعض كتاباته وأشياء لم ترد على لسانه أو قلمه، ولكن بطريقة تنسجم كلّ الانسجام مع ذاتيّة جبران وميوله وطباعه وتفكيره وانفعالاته. أمّا في القسم الذي أصوّر فيه حياته من بعد أن تلاقيْنا في نيويورك سنة 1916 فكلّ ما أرويه من أحداث وأحاديث يكاد يكون "نسخة طبق الأصل" (نعيْمة، سبعون ج3). وهذا التوسّع الذي يختاره بعض المؤلّفين قد يجعل النصّ ينزلق شيئاً فشيئاً من السيرة بما هي توازن بين المعرفة التاريخيّة والمتعة الأدبيّة إلى "السيرة

الروائيّة" (Biographie romancée) ثمّ إلى "الرواية السيريّة" (Roman biographique) حيث تكون الشخصيّة التاريخيّة مجرّد تعلّة لبناء عالم روائيّ متخيّل (Madelénat, 1984).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تخييل، سرد، سيرة ذاتيّة، شخصيّة، راوٍ، رواية، قصص مرجعيّ، مؤلّف، مذكّرات، نصّ سرديّ.

ن . ب

## سيرة ذاتيّة

***Autobiographie/Autobiography***

تعدّ السيرة الذاتيّة أبرز أشكال كتابة الأنا(*) وأمتنها صلة بفنّ السرد(*). ولعلّ أشهر التعريفات المقدّمة للسيرة الذاتيّة وأكثرها تداولاً بين الدارسين ذاك الذي قدّمه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975): "السيرة الذاتيّة قصّة ارتداديّة(*) نثريّة يروي فيها شخص واقعيّ وجوده الخاصّ مركّزاً حديثه في حياته الفرديّة وبوجه خاصّ في تاريخ شخصيّته". وقد استخلص من هذا التعريف أنّ السيرة الذاتيّة تقوم على ركائز أربع هي:

- **شكل الكلام:** قصّة(*) نثريّة
- **الموضوع المطروق:** الحياة الفرديّة وتاريخ الشخصيّة(*)
- **منزلة المؤلّف(*):** التطابق بين المؤلّف(*) والراوي(*)
- **موقع الراوي(*):** التطابق والشخصيّة(*) الرئيسيّة واعتماد القصّ الارتداديّ(*)

على أنّ هذه العناصر ليست خاصّة بالسيرة الذاتيّة، لذلك عمد "لوجون"(نفسه) إلى مقارنة السيرة الذاتيّة بأجناس أدبيّة(*) قريبة منها كالمذكّرات(*) والسيرة(*) والرواية الشخصيّة(*) والرواية السيرذاتيّة(*) والقصيدة السيرذاتيّة والرسم الذاتيّ(*). فانتهى إلى أنّ هذه العناصر الأربعة يغيب بعضها في الأجناس الأدبيّة(*) المحيطة بالسيرة الذاتيّة ويحضر بعضها الآخر. وهي لا توجد مجتمعة إلّا في السيرة الذاتيّة. بل إنّ من هذه العناصر ما تتباين أهميّته من سيرة ذاتيّة إلى أخرى. فقد أفضى البحث بـ"لوجون" إلى اكتشاف أنّ عنصرين فقط هما العنصران الثالث والرابع (أ) لا تفاوت في حضورهما في السيرة الذاتيّة، فإمّا أن يتوافرا فيكون النصّ(*) سيرة ذاتية وإمّا أن يغيبا فيمتنع تصنيف النصّ سيرة ذاتيّة. وذانك العنصران هما مكوّنا الميثاق السيرذاتيّ(*). فمن جهة شكل الخطاب تشترك السيرة الذاتيّة مع الرواية الشخصيّة في القصّ الارتداديّ وتشترك مع السيرة في جعل حياة فرد ما محور الكتابة(*). ولكنّ الرواية الشخصيّة لا تقوم على

تطابق بين المؤلّف الواقعيّ والراوي والشخصيّة، وتفتقر السيرة إلى تطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة. فالرواية الشخصيّة والسيرة تفتقران إذن إلى الميثاق السيرذاتيّ الذي لا بدّ أن يتوافر بوضوح وصراحة حتّى يكون النصّ سيرة ذاتيّة. وما من سبيل إلى ذلك إلّا إقرار المؤلّف إقراراً لا لبس فيه بأنّه هو راوي النصّ وهو الشخصيّة الرئيسيّة في القصّة. وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة والمؤلّف إلّا استناداً إلى اسم العلم الذي يحيل إلى شخصيّة المؤلّف في غلاف الكتاب.

وقد وجّهت إلى "فيليب لوجون" انتقادات كثيرة تتّصل بصرامة منهجه في تأسيس مفهوم السيرة الذاتيّة وقصره الميثاق السيرذاتيّ على تصريح الكاتب. فقد رفض "جورج ماي" سعي "فيليب لوجون" الشكليّ الصارم إلى بناء تعريف جامع مانع للسيرة الذاتيّة ورأى أنّ هذه الغاية يصعب منالها في هذه المرحلة المبكّرة من تاريخ السيرة الذاتيّة. ودون أن يتخلّى عن مفهوم الميثاق السيرذاتيّ، اقترح استبدال التعريف الصارم بمفهوم النزعة أو الإغراء وذلك بدراسة عدد كبير من النصوص السيرذاتيّة وإحصاء أغلب النزعات حضوراً فيها. فتبيّن له أنّ أهمّ النزعات المميّزة للسيرة الذاتيّة هي :

- النزوع إلى الكتابة النثريّة.
- النزوع إلى الحديث عن فترة طويلة من حياة الفرد.
- نزوع أصحاب السيرة الذاتيّة إلى أن يكونوا كتّاباً بلغوا سنّ النضج أو حتّى عتبة الشيخوخة.
- النزوع إلى الصدق (جورج ماي، 1992)

ومهما اختلفت التعريفات المقدّمة للسيرة الذاتيّة فإنّ قاسماً مشتركاً بينها يقرّ بأنّ الكتابة السيرذاتيّة تنهض على تسليم ضمنيّ بالتطابق بين الذات التي تروي في الحاضر قصّة وجودها الشخصيّ والذات المتحدّث عنها في الماضي. على أنّ الإقرار بالتطابق يتجاوز التماهي في الشخصيّة. ذلك أنّ المشروع السيرذاتي ينبني على مبدأ التواصل بين الذات الكاتبة والذات التي عاشت الحياة. فيستطيع المؤلّف وهو غالباً شيخ في الحاضر، أن يستعمل ضمير "الأنا" للحديث عن الطفل الذي كانه قديماً، ويستطيع كذلك أن يتنقّل من الماضي إلى الحاضر دون أن يفرّق بين الشخصين. فالطفل والكهل ذات واحدة مرجعها إلى شخصيّة المؤلّف التاريخيّة. ولئن كان من اليسير جدّاً أن تضمن السيرة الذاتيّة التطابق في الاسم بين المؤلّف خارج النصّ وذاته الماضية داخل القصّة، فإنّ التطابق في الشخصيّة أمر عسير المنال بل هو أقرب إلى الوهم والتمنّي منه إلى اليقين والتحقّق.

فمهما عمل كاتب السيرة الذاتيّة على أن يكون وفيّاً لماضيه ومهما كان حرصه كبيراً على الالتزام بالصدق والنزاهة، فإنّ "الأنا" التي يرسم ملامحها ويروي قصّة وجودها لن تحيل إلى ذات واحدة معروفة تاريخيّاً، بل ستحيل إلى ذاتين على قدر هامّ من التباعد والاختلاف. فالتباعد الزمنيّ بين لحظة الكتابة ولحظة الحياة، وهو خصيصة كلّ مشروع سيرذاتيّ، ليس مجرّد عدد من السنين كبر أو ضؤل، بل هو إلى ذلك تباعد في الأهواء والأفكار والمشاعر والرؤى والأحكام. فيكون من باب المجاز أن نتحدّث عن شخص واحد فقط فاعل في السيرة الذاتيّة.

وممّا يؤدّي إلى التباعد بين الذات الراوية والذات المرويّة أنّ السيرة الذاتيّة محكومة في سعيها إلى تقديم معرفة بالذات بوساطتين تجعلان نقل صورة الذات عملاً غير مباشر بالضرورة هما: الذاكرة والكتابة. فهاتان الأداتان هما سلاحا المؤلّف لاستعادة الزمن الماضي وابتعاثه في عالم حيّ جديد هو النصّ. بيد أنّ الذاكرة والكتابة بقدرِ ما تبعثان الإحساس بامتلاك الماضي، تؤكّدان الابتعاد عنه. فهما متأصّلتان في زمن الكتابة، مرتبطتان بذات الكاتب في الحاضر، متأثّرتان بها، مؤثّرتان فيها. فبغضّ النظر عمّا يسم فعل التذكّر من قصور عن استحضار الوقائع كما تمّت فعلاً إذ "الذاكرة قلّب خؤون" (جورج ماي، 1992) فإنّ ارتباط التذكّر بذات المؤلّف في الحاضر، يجعل الوقائع نفسها وصورة الذات الماضية غير مستقلّة عن زمن الحاضر. وما أن يشرع الكاتب في تدوين ذكرياته حتّى تخضع تلك الذكريات لأحكام الكتابة فتتلوّن برؤى الذات في لحظة التدوين وتتشكّل بحسب ما يطرأ على ذهن المؤلّف من أفكار وانطباعات وهو ينشئ نصّه.

فنحن في السيرة الذاتيّة إزاء تحريف مضاعف: الذاكرة تحرّف الماضي والكتابة تحرّف ما حرّفته الذاكرة. وهو ما يجعل الذات متعدّدة، متشظّية تمتنع عن المؤلّف معرفتها معرفة ثابتة مكتملة. وما السيرة الذاتيّة إلا سعي إلى هذه المعرفة عبر حوار "الأنا" في الحاضر مع "الآخر" الذي كانته في الماضي. والخطاب السيرذاتيّ رغم ما يتعهّد به من صدق ونزاهة، خطاب خادع يوهم بالتوحّد بينما جوهره التعدّد ويطلب منّا التسليم بالتطابق في حين أنّ الاختلاف حقيقته. ولهذا فقد اعترف كثير من كتّاب السيرة الذاتيّة بأنّ المشروع السيرذاتيّ مشروع مستحيل الاكتمال. واتّجه عدد من الدّارسين إلى تبيّن التداخل بين المرجعيّ والتخييليّ(*) في النصّ السيرذاتيّ. فعماد السيرة الذاتيّة كعماد النصّ التخييليّ شخصيّة من ورق هي وليدة الكتابة لا الحياة. وما إن ينو كاتب السيرة

الذاتيّة نزع القناع ويقتحم غمار الكتابة حتّى يجد نفسه يضع فوق القناع قناعاً ويتّخذ لنفسه قريناً وما له لنقل معرفة صادقة بالذات دون ذاك القناع وذاك القرين من سبيل.

رغم هذه الصعوبات لم يفتأ جنس السيرة الذاتيّة منذ أن وضع "جان جاك روسّو" "اعترافاته" (1782-1789) عن التطوّر والانتشار الأدبيّين، ولم ينفكّ الكتّاب عن ممارسة هذا الضرب من الكتابة لما وجدوا فيه من تحقيق لدوافع نفسانيّة واجتماعيّة كثيرة (نفسه) أبرزها: الفخر والشهادة على العصر ولذّة الاستذكار والتطهّر والدفاع عن النفس.

ولئن كان الإقبال على السيرة الذاتيّة ضعيفاً عند العرب عامّة لأسباب نفسيّة واجتماعيّة وحضاريّة تحول دون البوح وتعرية الذات، فقد عرف الأدب العربيّ مصنّفات في السيرة الذاتيّة كان لها دور أساسيّ في التعريف بهذا الجنس الأدبيّ وتطوير الكتابة السرديّة واجتراح رؤى جديدة للعالم والقيم السّائدة. من ذلك "الأيّام" لـ"طه حسين" و"زهرة العمر" لـ"توفيق الحكيم" و"تربية سلامة موسى" لـ"سلامة موسى" و"سبعون" لـ"ميخائيل نعيمة" و"أوراق العمر" لـ"لويس عوض".

► **المواد ذات الصلة.** ـ جنس أدبيّ، سرد، سيرة، قصّة، شخصيّة، مؤلّف، راوٍ، رواية، رواية سيرذاتيّة، رواية شخصيّة، رسم ذاتيّ، مذكّرات، يوميّات خاصّة، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق روائيّ، ميثاق مرجعي، تخييل ذاتي، كتابة الأنا.

م.آ.م

## سيرة شعبيّة

*Sira Sha'biyya (Geste)/ Folktale*

يطلق هذا المصطلح منذ النصف الأوّل من القرن العشرين على مجموعة من النصوص القصصية الطويلة التي تولّدت في مجال المشافهة ورواها رواة منشدون في ساحات المدن العربيّة الكبرى وفي المجالس والأرياف، قبل أن تخرجها المطابع الحديثة.

وتُعتبر السير الشعبيّة من الأدب الشعبيّ لكونها مجهولة المؤلّف(*) وخاضعة عند روايتها وتداولها المستمرّ عبر القرون للتجدّد والإضافة. وقد ترتّب على ذلك أنّ نسخ السيرة الشعبيّة الواحدة تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً أحياناً على نحو ما يظهر في السيرة الهلاليّة، كما أنّ نصّ(*) السيرة الشعبيّة يمكن أن يطول بشكل لافت فيضمّ

مخطوطُها آلاف الصفحات شأن "سيرة ذات الهمّة" التي كانت في 26 ألف صفحة مخطوطة. ولذلك طبعت هذه السير في مجلّدات عديدة.

والراوي(*) يسمّي مرويّه ضمن خطابه القصصيّ(*) "سيرة"، وهذا هو الوجه الثاني من التسمية، ويسمّيه أيضاً "قصّة" و"ديواناً" (إبراهيم، 1992). ومصطلح "سيرة" ينبئ استعماله طيّ النصوص بتأثّر الرواة الشعبيّين، أو على الأقلّ المؤلّفين الأوائل، بأدب السيرة(*) في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وخاصّة أنّ السيرة الشعبيّة تحمل اسم بطلها وتروي قصّة حياته من الولادة إلى الوفاة. وهو أحياناً شخصيّة تاريخيّة وردت أخبارها في كتب التاريخ والسيرة والأدب مثل عنترة والمهلهل وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس. ويتجلّى تأثّر السيرة الشعبيّة بأدب السيرة في عناصر أخرى، من أبرزها ابتداؤها هي أيضاً ببيان النسب وذكر النبوءات المبشّرة بميلاد البطل(*) ومجده وقيام المسار الحدثيّ على صراع البطل من أجل تحقيق أهدافه وما كان منتظراً منه. ولكنّ ذلك لا يعني أنّ السيرة الشعبيّة قد أفادت من نصوص السيرة وحدها. فأخبار(*) الجاهليّة وأيّامها وأخبار الفتوح وقصص فرسانها وفارساتها قد مثّلت روافد مهمّة استقى منها الراوي الشعبيّ عناصر لتشكيل الأجواء الملحميّة التي صوّرها. وقد استند أيضاً إلى تراث شفويّ ومكتوب من الخرافات والحكايات الشعبيّة(*) المليئة بالجنّ والسحر وقصص الأنبياء والأولياء والصالحين وكراماتهم.

وقد مارس الراوي الشعبيّ حرّية واسعة في التعامل مع التاريخ من حيث الأحداث(*) والشخصيات(*). ففي السيرة الواحدة تتجاور الإحالات إلى تواريخ متباعدة، وتجتمع شخصيّات تاريخيّة تفصل بينها قرون، كما في "سيرة سيف بن ذي يزن" التي جعلت هذا البطل العربيّ الجاهليّ يقاتل الملك سيف أرعد الذي حكم الحبشة في القرن 14م (8 هـ)، وفي " سيرة علي الزئبق" التي تجري أحداثها في عهد هارون الرشيد (ت 193 هـ) بينما سلطان مصر في السيرة هو أحمد بن طولون الذي حكمها بين سنتي254 هـ و 270 هـ وبعض أحداث القصّة تقع في الأزهر الذي تمّ بناؤه في 361 هـ (يقطين، 1997).

وفضلاً عن هذه التحريفات التاريخيّة، اتّصلت السير الشعبيّة بمراحل عديدة من تاريخ العرب وما خاضوه من ضروب الصراع. ففي سيرتيْ عنترة والزير سالم أبطال عاشوا قبل الإسلام، وفيهما صورة من الصراعات القبليّة، و في سيرتيْ سيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان صورة من الصراع مع الفرس، وفي سيرة ذات الهمّة صورة من

الصراع مع الروم، وفي سيرة بيبرس صورة من الصراع مع الصليبيّين (خورشيد، 1994؛ يقطين، 1997).

ولكنّ ذلك لا يبرّر اعتبار هذه السير تاريخيّة أو شبه تاريخيّة. فنسبتها إلى السرد التخييليّ، وخاصّة منه ذاك المحتفل بالعجائب والغرائب، لا شكّ فيها. أمّا استدعاؤها لبعض أحداث التاريخ العربيّ الإسلاميّ ومعاركه الكبرى وأبطاله المشاهير فهو دالّ على الحاجة التي كانت هذه القصص تلبّيها للمتقبّلين الذين كانوا مسحوقين بالاستبداد وحالمين بالبطل المنقذ.

والقصّة المركزيّة في السيرة تبدو قصّة حياة بطلها منذ مبتدئها حتّى الوفاة. وتنتظم في وحدات حكائيّة متفاوتة الطول يقوم تعاقبها على منطق عامّ تشترك فيه مختلف السير. فالوحدات الأولى تتعلّق بالنسب والنبوءات المبشّرة والولادة الخارقة والنشأة الصعبة. وتوكَل للنبوءة أهمّيّة كبرى لأنّها تفتح القصّة على احتمالات عديدة وتضاعف التشويق(*) وتتحكّم في المسار الحدثيّ العامّ. وقد تُعلَن النبوءات من خلال النظر في كتب الملاحم كما في "سيرة سيف بن ذي يزن"، أو من خلال الدعاء المستجاب كما في "السيرة الهلاليّة"، أو من خلال الأحلام كما في "سيرة حمزة البهلوان" التي تنفتح بحلم رآه كسرى، أوّله وزيره فأخبره بمن يحاربه ويفتكّ ملكه وبمجيء فارس حجازيّ يقتل عدوّ كسرى ويعيد كسرى إلى ملكه. لكنّ الوزير أخفى الجزء الثاني من النبوءة، وهو أنّ هذا الفارس العربيّ نفسه سيحارب الفرس ويرفع نيرهم عن العرب ويهدم معابد النيران.

ويهتمّ الراوي الشعبيّ بإبراز نسب البطل وخصائصه الجسديّة عند الولادة وتميّزه منذ الطفولة بالقوة والفروسية والقتال. ويروي المحن التي تعرّض لها منذ الصغر، شأن المكائد والعراقيل التي وجدها سيف من أمّه والمهلهل من زوجة أخيه وعنترة من أبيه وقبيلته. وتمثّل تلك المحن تجارب تبرز للآخرين قوّته. ثمّ يكون الاختبار الحاسم الذي يمكّن من الاعتراف به بطلاً، وهو يتمثّل خاصّة في الانتصار على أحد الفرسان الجبابرة، كأسر سيف لسعدون الزنجيّ وقتل بيبرس لسعيد الركبدار. وتمضي حياة البطل بعد ذلك من صراع إلى آخر. وقد تكون بعض المعارك من أجل غايات ذاتيّة، كرغبة المهلهل (الزير سالم) في الثأر لأخيه كليْب وسعي بيبرس إلى السلطة وإصرار أبطال آخرين على الزواج من الحبيبة. ولكنّ قتال عنترة قد تجاوز الصراع من أجل عبلة، ولم تنته ملحمة سيف بن ذي يزن بزواجه من شامة واستعادة ملك أبيه. فالسيرة الشعبيّة توكل لبطلها دوراً اجتماعيّاً وقوميّاً، إذ تجعله الفارس الذي لا يهدأ في الدفاع عن المظلومين حتّى أثناء رحلة المطامح الذاتيّة، وتجعله الفارس الذي يقود قومه ضد العدوّ الخارجيّ.

وإذا كانت سيرتا ذات الهمّة والظاهر بيبرس ملحمتيْ جهاد ضدّ الغزاة من الروم والصليبيّين، ففي سير حمزة البهلوان وسيف وعنترة يبدو الاهتمام جليّاً بالصراع مع الفرس والأحباش وغيرهم من الأقوام المعادية، ويتجلّى فيها البطل الشعبيّ حاملاً لواء التوحيد القوميّ والدينيّ ممهّداً السبيل لخاتم المرسلين.

ولمّا كانت حياة البطل مراحل متتالية من الصراع، كانت المعارك الفرديّة والجماعيّة من أبرز أحداثها. ولكنّ السير ضمّت أيضاً أعمالاً كثيرة متنوّعة ذات طابع وجدانيّ أو اجتماعيّ أو فكاهيّ أو دينيّ أو سحريّ (حرب، 1999). وقد قام المحور الرئيسيّ للأحداث والأفعال(*) في مختلف السير على التضاد بين الخير والشرّ. فكان البطل ومساعدوه في مواجهة مستمرّة لمكائد الخصوم . وتميّز البطل بكلّ الخصال المتّصلة بالبطولة من شهامة وكرم وشجاعة وقوّة جسديّة. أمّا مساعده الرئيسيّ فيتّسم بالدهاء والقدرة على التحيّل والأعمال الماكرة. وقد تفرّعت الحكايات باستمرار من الوحدات الحكائيّة الكبرى. وتعدّدت الشخصيّات تعدّداً يتجاوز قدرة الذاكرة على الإحاطة بالتفاصيل والجزئيّات. فبالإضافة إلى الشخصيّات الأساسيّة المساعدة للبطل أو المواجهة له المعرقلة لمطامحه ، ثمّة عدد كبير من الشخصيّات التي تظهر في وحدة حكائيّة جزئيّة ثمّ تختفي. وبالإضافة إلى قيام السيرة على الصراع بين البشر، ثمّة تدخّل مستمرّ لمصلحة هذا الطرف أو ذاك تقوم به شخصيّات بشريّة ذات قدرات خارقة كالأولياء الصالحين والسحرة وشخصيّات عجائبيّة كالجنّ والعمالقة والممسوخات المتنوّعة أشكالها وقدرتها على التحوّل والحركة (يقطين، 1997).

لقد تجلّت السيرة تبعاً لذلك نصّاً سرديّاً(*) متميّزاً بالمراوحة المستمرّة بين السرد والوصف(*) والحوار(*)، قائماً على التفصيل والاستطراد والإطناب والتضمين. فتعدّدت المستويات السرديّة(*) لأنّ الكثير من الحكايات الفرعيّة المخبرة عن أمر مضى أو الذاكرة سبب شيء أو قصّة مكان تتكفّل بسردها شخصيّات من مستويات مختلفة.

ويبدو الراوي الشعبيّ حريصاً على التحكّم في مرويّه. فمع متابعته للبطل في تنقّلاته ومعاركه المتتالية، قد تضطرّه ظروف الصراع إلى الانتقال بين الأمكنة ومتابعة المسارات الحدثيّة المتزامنة. ويعلن الراوي عن هذا التحوّل في المشاهد السرديّة بعبارات دالّة: "هذا ما كان من الملك بعلبك وما جرى له، وأمّا ما كان من الملك ذي يزن فإنّه بعد هروب الملك بعلبك احتوى على جميع ماله" (سيرة سيف بن ذي يزن).

ولمّا كانت السيرة الشعبيّة هي قصّة حياة بطلها من الميلاد إلى الوفاة وقصّة صراعه الطويل، كان السرد في الغالب تعاقبيّاً يتابع حياة البطل وحركته من مكان إلى آخر

ومواجهته للعراقيل المتتالية. ولكنّ هذا الترتيب(*) لا يخلو من مفارقات زمنيّة(*) متنوّعة. فالراوي قد يلتجئ إلى الارتداد(*) إلى زمن سابق لزمن الأحداث المرويّة، وخاصّة حينما يروم تفسير شيء أو تبرير فعل أو حدث. وتنفتح المقاطع الارتداديّة عادة بقول الراوي: "ولهذا سبب عجيب وأمر مطرب غريب"، أو بقوله: "وكان سبب ذلك". وتختتم هذه المقاطع بالقول: "ونرجع إلى حديثنا الأوّل". وفي السيرة أيضاً حالات من الاستباق(*) عديدة. أولاها وأهمّها دون شكّ هي النبوءات المبشّرة بميلاد البطل وأعماله. وثمّة نبوءات أخرى من خلال الرؤى أو أقوال الحكماء تخبر بحدوث أمر للأفراد أو الجماعات. و قد يشير الراوي أيضاً إلى حدث قادم إشارة غامضة وتكون عبارته في هذه الحالة: "لأمر أراده الله سبحانه وتعالى". وقد يُخبر بما سيقع إخباراً مختصراً واعداً بالتفصيل في موضع لاحق كقوله: "نذكر كلّ شيء في مكانه بعون الله وسلطانه إذا وصلنا إليه" (إبراهيم، 1992؛ يقطين، 1997).

وإذا كانت هذه الضروب المختلفة من التنسيق تؤكّد إحكام الراوي لبنية مرويّه على ما فيه من إطناب وتفصيل، فإنّها أيضاً تبرز سعيه إلى تشويق(*) المرويّ له(*) عبر المراوحة بين كشف لما احتجب عنه وتلويح بما سيستمع إليه. والراوي يروم إمتاع جمهوره أيضاً بضروب من الوصف. فهو يبهره بوصف الكنوز والجواهر، ويثيره بوصف مفاتن النساء ويرحل به إلى أقاصي الخيال بوصف الأشياء والكائنات الغريبة (حرب، 1999). ويمثّل الحوار مجالاً آخر لإمتاع الجمهور من خلال عرض مساجلات شعريّة بين الخصوم قبل صليل السيوف، أو تعبير الشخصيّة عن موقف شعوريّ خاصّ كالعشق أو الحزن لوفاة عزيز. والسير متفاوتة في إيراد الشعر. ووظائفه فيها متنوّعة، وأكثرها توظيفاً له هي السيرة الهلاليّة التي تكاد تقوم أساساً على الحوار الشعريّ (خورشيد، 1994).

لكنّ الشعر ليس حاضراً في خطاب الشخصيّة وحدها. فقد يكون أيضاً جزءاً من خطاب الراوي، هذا الخطاب الذي يحتفل بالإيقاع غالباً وإن كان نثريّاً. فالسجع وأصناف البديع الأخرى من خصائص الأسلوب اللافتة للنظر في السيرة الشعبيّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ بطل، تشويق، حكاية شعبيّة، خبر، راوٍ، سرد، سيرة، شخصيّة، عجيب، غريب، مرويّ له، مستويات سرديّة.

ن . ب

## سيميائيّة سرديّة

*Sémiotique narrative/Narrative Semiotics*

السيميائيّة في معناها العامّ هي نظريّة العلامات، ومن ثمّ فإنّها تشمل وصف كلّ التجارب الذهنيّة والدلائل الطبيعيّة. وإذا كان بعض الدارسين ("مونان" مثلاً) يذهب إلى أنّه يتعيّن على السيميائيّة أن تقف عند أنساق التواصل غير اللغويّ، فإنّ "غريماس" (Greimas, 1970) يعتبر أنّ السيميائيّة تتيح للسانيّات أن تتخطّى المسائل النحويّة الصرف وأن تعالج البنى الدلاليّة الخارقة للعنصر اللسانيّ على نحو ما يتجلّى في القصّة(•) والأسطورة والشعر. وتعود جذور السيميائيّة السرديّة عند "غريماس" إلى نظريّته الدلاليّة. وهو يعتبر أنّ التحليل السرديّ للخطاب من مشمولات السيميائيّة التي توفّر جهازاً علائقيّاً للقصّة ينبغي أن يستعاض به عن تعريف "بروب" للخرافة باعتبارها تتابعاً للوظائف(•). وفي هذا السياق يعرّف "جوزيف كورتاس" (Joseph Courtès, 1993) السيميائيّة بكونها البحث عن المعنى ومسار الدلالة في سياق أشمل من سياق التواصل الذي قوامه باثّ ومتلقّ.

وتختلف السيميائيّة عن المقاربات السابقة لها من تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة وأسلوبيّة...في كونها تقرّ بأنّ دراسة الدلالة لا يمكن أن تتأتّى إلّا بمقاربات متنوّعة ومتميّزة بعضها من بعض، أي بحسب مستويات مختلفة تحدّد بدورها من خلال مجموع السمات المميّزة المشتركة بين المواضيع المدروسة أو المستخرجة منها.

ومن الأهداف التي تنفرد بها السيميائيّة السرديّة انطلاقاً من المدوّنات التي تنكبّ عليها بالبحث الوقوف على تجلّيات السرديّة(•) ودلالاتها. ذلك أنّ السيميائيّة انطلاقاً من سائر الأشكال الخطابيّة الممكنة - كالقصص المكتوبة والشفويّة والأقاصيص ووقائع الحياة اليوميّة والأفلام- تسعى إلى تحديد مجمل القوانين التي تفسّر جزئيّاً هذا العنصر المركزيّ في حياتنا وهو فعل الحكاية(•).

وقد لقيت السيميائيّة السرديّة - كما عرّفها وطوّرها "غريماس"- من الرواج بين الباحثين الساعين إلى علمنة دراسة آليّات الدلالة الأدبيّة والخروج بها من حيّز الانطباعيّة ما جعلها محور ما سمّي بـ"مدرسة باريس السيميائيّة".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرديّة، قصّة، وظيفة، مربّع دلاليّ، فاعل، منوال فواعل.

م.ق

## سيناريو

*Scénario/Scenario*

السيناريو مصطلح متعدّد المعاني. فهو في معناه العامّ مصطلح سينمائيّ ومسرحيّ وفي معناه الخاصّ مصطلح يستخدم في المقاربة التداوليّة(*) للنصوص السرديّة(*). فالقارئ(*) يضطرّ، وهو يباشر نصّاً قصصيّاً مّا، إلى الاستنجاد بمعارفه الموسوعيّة. فيتذكّر سيناريوهات هي مواقف أو وضعيّات متكرّرة توجّه قراءته. فتمكّنه من التفطّن إلى المضمر(*) وتساعده على التأويل وتفتح له آفاق انتظار غالباً ما تتحقّق. ولكنّها قد تخيب إذا ما تعمّد المؤلّف(*) مخالفة السيناريوهات الشائعة.

والسيناريو هو دوماً نصّ افتراضيّ أو حكاية(*) مكثّفة (Eco, 1985). وهو ضربان رئيسان: سيناريو مشترك (Scénario commun) وسيناريو تناصّي (Scénario intertextuel). ويشترك في الضرب الأوّل كلّ المنتمين إلى ثقافة واحدة. ومن أمثلته الذهاب إلى مطعم أو حضور حفل راقص أو مناقشة قانون في برلمان أو مراقبة التذاكر في وسيلة نقل عموميّ. وقد ميّز "ت. فان ديك" (T. Van Dijk) ستّة مكوّنات في هذا السيناريو هي: المكان (قطار أو حافلة...) والوظائف (وظيفة س: مراقب ووظيفة ع: راكب) والخاصّيات (س له علامات تميّز مهنته/ وهو بصدد المراقبة/ من المفروض أنّ ع له تذكرة) والعلاقة (س في موقع سلطة بالنسبة إلى ع) والمواقع (ع يراقبه س) (Maingueneau, 1990). ويرتبط بهذا السيناريو مجموعة قواعد يُفترَض أنّها مشتركة بين الطرفين. منها أنّ كلّ راكب يجب أن تكون له تذكرة يستظهر بها للمراقب عند الطلب. وهو يعرّض نفسه لغرامة ماليّة في صورة غيابها أو عند رفض الاستظهار بها.

أمّا السيناريو التناصّي فلا يتأتّى من الخبرة بالحياة. وإنّما هو ثمرة معرفة بالنصوص والأجناس الأدبيّة(*). وهو عبارة عن "ترسيمات بلاغيّة وسرديّة تنتمي إلى زاد من المعارف منتقى ومحدود لا يتوافر لدى كلّ الأفراد المنتمين إلى ثقافة ما" (Eco, 1985) ومن أمثلته سيناريو ابنة الجيران أو سيناريو الحبّ خارج الطبقة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ تداوليّة، قارئ، مضمر.

م. ن. ع

# شين

## شخصيّة *Personnage/Character*

تمثّل الشخصيّة مع الحدث(*) عمود الحكاية(*) الفقريّ. لذلك تُدرَس في إطار الحكاية. إلّا أنّ هذا الدرس قد تعثّر طويلاً ولم يحقّق نقلة نوعيّة إلّا لمّا أعادت السرديات(*) النظر في طابع الشخصيّة النفسيّ حيث حصرها النقد التاريخيّ وعاملها على أنّها معطى جاهزٌ مثلما فعل "فورستر" (Forster, 1927). وقد نبّهت السرديات، مستندة إلى المقاربات البنيويّة والسيميائيّة، لفكّ الارتباط بين الشخص والشخصيّة ولاعتبار الشخصيّة، في القَصَص التخييليّ، كائناً ورقيّاً متخيّلاً ولكونها مجرّد دور أو فاعل(*) (Barthes, 1966 & Todorov, 1966).

واختلفت النظرة إلى الشخصيّة باختلاف مذاهب الكتابة القصصيّة. فقد كانت "الرواية الواقعيّة" هي منطلق التصوّر النفسيّ للشخصيّة. وكانت "الخرافة"(*) -كما حلّلها "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1970, 1966) - منطلقاً للتصوّر الذي يرى في الشخصيّة دوراً. وكان القَصَص الأسطوريّ منهلاً استقى منه "غريماس" (Greimas, 1966) تصوّره السيميائيّ للشخصيّة فاعلاً(*).

وقد لاحظ "بروب"، وهو يدرس الحكاية الشعبيّة الروسيّة، أنّ ثمّة "دوائر عمل"(*) سبعاً لا تخرج عنها مختلِف شخصيّات الخرافة. وهذه الدوائر التي تمثّل أدواراً هي المعتدي(*) والواهب(*) ومساعد الأميرة وأبيها والمرسِل(*) والبطل(*) والبطل الزائف. أمّا "غريماس" فقد أفاد من الجرد الذي أعدّه "بروب" وذاك الذي أعدّه "سوريو" (E. Souriau, 1950) للوظائف المسرحيّة أو الأدوار، ليقدّم "فواعله" أو "أقطابه الفاعليّة" الأساسيّة الستّة. وهي الموزّعة أزواجاً: الذات والموضوع وتربطهما علاقة

رغبة. والمرسِل(*) والمرسَل إليه(*) وتربطهما علاقة تواصل. والمساعد(*) والمعارض(*) وتصلهما علاقة صراع.

وعمل "فيليب هامون" (Hamon, 1977) على بلورة تصوّر سيميائيّ دلاليّ للشخصيّة عندما تحدّث عمّا أسماه "أثر الشخصيّة" (Effet personnage)، واعتبر أنّ ما به تُحدّ هو بطاقتُها الدلاليّة. وهي ليست معطًى جاهزاً بل هي إنشاءٌ يتمّ تدريجيّاً على امتداد القراءة. ونبّه "هامون" لكون الشخصيّة ليست حصراً ذات مفهوم أدبيّ ولا شكل إنسانيّ. فالأواني في المطبخ، على سبيل المثال، قد تكون في رواية مّا شخصيّات.

وتوافر الشخصيّة في النصّ السرديّ(*) رهين تضافر أدوار ثلاثة هي الدور الفاعليّ(*). وفيه يُنظَر في انتماء الشخصيّة إلى أحد الفواعل الستّة، والدور التمثيليّ وفيه يُرى من ينهض بهـذا الدور الفاعليّ أو ذاك بقطع النظر عن الشكل الإنسانيّ أو عن عدد الممثّلين الفعليّ، والدور الغرضيّ(*) وفيه يُحدّد الدور الاجتماعيّ الثقافيّ النفسيّ للشخصيّة.

وبهذا تكون الشخصيّة نظاماً ينشئه النصّ تدريجيّاً. لكنّها لا تعدم في بداية ظهورها هويّةً عامّةً. فهي، في البداية، شكلٌ أو بنيةٌ عامّةٌ. وكلّما أضيف إليها خصائص أضحت معقّدةً غنيّةً مرغّبةً من دون أن تفقد هويّتها الأصليّة. والمتلقّي، إذ يتلقّى كمّاً غزيراً من خصائص الشخصيّة الدلاليّة، ينتقي ما يراه به أصلح. فينسى بعضها وقد يضيف غيرها.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ بطل، رؤية، فاعل، قارئ، مؤلّف، مرسِل، مرسَل إليه، مساعد، معارض، ممثّل، منوال الفواعل، نصّ سرديّ، وجهة نظر.

أ.س

## شخصيّة بؤريّة

***Personnage focal/Focal Character***

الشخصيّة(*) البؤريّة (Genette, 1972) من مصطلحات مبحث التبئير(*). وسمّيت بؤريّة لأنّ بؤرة الإدراك تتجسّد فيها. فتُنقَل المعلومات السرديّة من خلال وجهة نظرها(*) الخاصّة. وهذه المعلومات على ضربين: ضرب يتعلّق بالشخصيّة نفسها بوصفها مبأَراً(*) أي موضوع تبئير، وضرب يتعلّق بسائر مكوّنات العالم المصوّر التي تقع تحت طائلة إدراكها. ويمكن التمثيل لهذا المفهوم بمقتطف يحتلّ فيه السندباد البحريّ موقع الشخصيّة البؤريّة التي تبئّر ما حولها: "ثمّ إنّي صعدت على شجرة وصرت أنظر من فوقها يميناً

وشمالاً فلم أر غير سماء وأشجار وأطيار وجزائر ورمال ثمّ حقّقت النظر فلاح لي في الجزيرة شيء أبيض عظيم الخلقة فنزلت من فوق الشجرة". (ألف ليلة وليلة).

ويسمّي "هنري جيمس" الشخصيّة البؤريّة مرآة عاكسة (Réflecteur) في حين تسمّيها "آن بانفيلد" (Banfield, 1995) ذات الوعي. وتطلق عليها تسميات أخرى من قبيل المبئّر[*] (Mieke Bal, 1977) والذات المبئّرة (Rabatel, 1998). وهاتان التسميتان ليستا حِكراً على الشخصيّة وإنّما تطلقان أيضاً على الراوي[*] إذا كان مدركاً.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ شخصيّة، تبئير، وجهة نظر، مبأّر، مبئّر.

م. ن. ع

## شكلانيّة روسيّة

*Formalisme russe/Russian Formalism*

هي حركة نقديّة وعلميّة نشطت بين سنتيْ 1915 و1930. تشكّلت من حلقتيْن: حلقة موسكو للسانيّات وحلقة بترسبورغ (لينينغراد) لدراسة اللغة الشعريّة أساساً. وقد جمع بين الباحثين في الحلقتيْن اهتمام باللسانيّات وحماس لشعر الطليعة المتجسّدة وقتذاك في التيّار المستقبليّ. ولقد خاض أعلام الحركة، مثل "ياكبسون" و"تينيانوف" و"إيخنباوم" و"توماشفسكي" و"شكلوفسكي"، نقاشاً واسعاً مع ممثّلي النقد الأكاديميّ ودعاة الشعر الرمزيّ وغيرهم. وأصدروا بيانات أدبيّة ودراسات متنوّعة تنحو حيناً منحى التنظير وأحياناً منحى البحث التطبيقيّ. فقد ابتعدوا عن المساهمة التأمّليّة في فلسفة الجمال ليركّزوا اهتمامهم على دراسة الأدب في ذاته وتناول قضاياه الكبرى عبر نزعة وصفيّة منشدّة إلى النصوص في مختلف أجناسها واللغة في مختلف سجلّاتها.

وبالرغم من قصر عمر الحركة نسبيّاً، استطاعت أن تؤثّر تأثيراً بالغاً في نظريّة الأدب، وذلك من خلال جملة من الأطروحات الأساسيّة يمكن إجمالها في دوائر ثلاث:

– طبيعة الأدب وتميّزه من غيره من الظواهر.

– الخصائص الأسلوبيّة والبنائيّة للنصوص والأجناس الأدبيّة[*] كالشعر والرواية[*] والأقصوصة[*].

– قوانين التطوّر الأدبيّ.

لقد رفض الشكلانيّون الرؤى النقديّة الشائعة التي تعتبر الإبداع تعبيراً عن الفرد

المبدع أو تصويراً للمحيط أو انعكاساً للمجتمع. ورأوا أنّ علم الأدب ينبغي أن يهتمّ بالخصائص المميّزة للأدب. وقد صاغ "ياكبسون" هذا المبدأ في قولته الشهيرة: "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما هو "الأدبيّة" أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيّاً" (الخطيب، 1982). ومن أجل بيان تلك الخصائص، تناولوا جملة من المسائل. فأنكروا اختصاص الشعر دون النثر بمواضيع كما أنكروا ثنائيّة الشكل والمضمون. ودرسوا العلاقات بين لغة التواصل اليوميّ ولغة الكتابة الأدبيّة. ومن أهمّ تصوّراتهم تعريفهم للأثر الأدبيّ من خلال مقارنتهم الأدب بالخطابات غير الأدبيّة واعتماداً على مفهوم طوّره "إيخنباوم" و"تينيانوف"، هو مفهوم الخاصّيّة المهيمنة. وقد اعتبر "ياكبسون" أنّ الأثر الأدبيّ لا ينبغي تعريفه بكونه متفرّداً بالوظيفة الجماليّة، ولا بحضور الوظيفة الجماليّة بالتوازي مع الوظائف اللغويّة الأخرى، بل يجب تعريفه بكونه رسالة لغويّة تكون الوظيفة الجماليّة فيها مهيمنة (نفسه).

وقد بيّن الشكلانيّون أنّ أدبيّة الشعر ومأتى الحسن فيه ليست راجعة إلى مواضيع محدّدة ولا إلى الصور وحدها، وإنّما هي نابعة من طرائق التشكيل اللغويّ. فأوكلوا للإيقاع دوراً هامّاً في الشعريّة. وراحوا يدقّقون النظر في مظاهر التطريز الصوتيّ والتوازي التركيبيّ. ومثلما رفضوا حرص البلاغيّين التقليديّين على إحصاء المجازات، واجهوا اقتصار العروضيّين على العروض مبيّنين ثراء الإمكانات الإيقاعيّة في الشعر ودورها المتحكّم في مختلف مستوياته اللغويّة وفي وحدة النصّ الشكليّة والدلاليّة، ومؤمنين بالتفاعل بين الإيقاع والدلالة (إيرليخ ، [1954] 2000) .

أمّا مساهماتهم في نظريّة القصّة، وقد جاءت متأخّرة عن اهتمامهم بالشعريّة (Poéticité)، فقد انطلقت من تحاليل مطوّلة أو موجزة للنصوص. واهتمّت بالبنى القصصيّة المميّزة للأقصوصة والرواية والحكاية الشعبيّة(*). وأبرزت خاصّة أنساق التوازي والتأطير والتنضيد(*) وكشفت عن ضروب التبرير(*) التي تجعل هذه الأنساق موهمة بمشاكلة(*) الواقع أو معرّية اللعبة الفنّيّة. وقد أتاح مفهوم التبرير للشكلانيّين مثلما يقول "إيخنباوم": "إمكانيّة الاقتراب أكثر من الأعمال الأدبيّة وبصفة خاصّة من الرواية والقصّة القصيرة ومعاينة تفاصيل البناء" (الخطيب ، 1982). وكان من أهمّ المفاهيم الشكلانيّة فاعليّة وتأثيراً ثنائيّة المتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ ، وهو ما يوافق عند البنيويّين لاحقاً ثنائيّة الحكاية(*) والخطاب القصصيّ(*). فقد نبّه الشكلانيّون إلى ضرورة التمييز بين المادّة الأساسيّة للقصّة (*) وطريقة تشكيلها. فسرد(*) الأحداث(*) لا يتابع بالضرورة تعاقبها الأصليّ وإنّما يعرضها بالكثير من التحريف. وقادهم هذا التمييز بين

المتن والمبنى إلى الانتباه إلى المواقع الزمنيّة التي يتّخذها الراوي(*) إزاء مرويّه وصلته به ومقدار معرفته بتفاصيله وطرائق سرده ووصفه للأشياء والأمكنة(*) والشخصيّات ودرجة حضوره في الخطاب عبر السرد والتعليق.

ومن مباحث الشكلانيّين التي توسّعت فيها بعد عقود السرديّات البنيوية(*)، دراسة "فلاديمير بروب" التي تعتبر من أهمّ محاولات الشكلانيّين في دراسة الأشكال وتبيّن القوانين المتحكّمة في الأجناس السرديّة، وعياً منهم بأنّ النصوص التي لا تكاد تعدّ كثرة تؤول إلى بنى مجرّدة قليلة. فقد درس "بروب" مدوّنة مكوّنة من مائة خرافة(*) روسيّة وانتهى إلى أنّ هذه النصوص المتنوّعة تقوم على ثوابت هي "وظائف الشخصيات". وليس كلّ عمل من أعمالها يعتبر وظيفة(*). وإنّما الوظيفة هي "عمل الشخصيّة(*) منظوراً إليه من حيث دلالته في مسار الحبكة" (V. Propp, 1928, 1970). وقد بيّن أنّ عدد الوظائف محدود، وهو 31 وظيفة، وأنّ تسلسلها في مختلف الحكايات واحد حتّى بسقوط بعض الوظائف، وهو ما جعله يعتبر أنّ كلّ الحكايات المدروسة تنتمي إلى نمط واحد من حيث بنيتها.

ولم يكن بحث الشكلانيّين في مختلف تلك القضايا الشعريّة والسرديّة منعزلاً عن انشغالهم بالتاريخ الأدبيّ، بل قادهم النظر في النصوص والأجناس الأدبيّة إلى فهم أفضل لتاريخ الأجناس وتبيّن القوانين الجماليّة التي تقوم عليها ومسار نشأتها واندثارها أو تجدّدها. ولمّا كانت " قيمة الأدب كامنة في جدّته وتفرّده" كما قال "توماشفسكي"، فقد كان لخرق القواعد الفنّيّة والانحراف عن المألوف والشائع من القول والمسخ الخلّاق للواقع الإنسانيّ عبر أسلوب "الإغراب" منزلة سامية في تصوّرهم للأدب وتطوّره. غير أنّهم بيّنوا من خلال التحاليل النصيّة أنّ الجديد الرافض للقديم قد يبدو محاكاة ساخرة(*) أو يتجلّى مستعيداً عناصر كثيرة من جنس أقدم بل إنّ تاريخ الأدب ليس في جوهره مجرّد تعاقب للمدارس والآثار الأدبيّة الرفيعة، وإنّما هو أيضاً تاريخ المؤلّفين المغمورين والمحاولات التجديديّة المجهضة وإفادة الأدب الرفيع من أجناس الخطاب الجماهيريّة والمهمّشة (إيرليخ ، 2000).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ أقصوصة، إنشائيّة، تبرير، جنس أدبيّ، حبكة، حكاية، خطاب قصصيّ، راوٍ، رواية، سرد، سرديات، سيميائية سردية، شخصيّة، قصّة، مستويات سرديّة، موتيف، نصّ سرديّ، وظيفة.

ن . ب

# صاد

## صفة تمييزيّة
*Qualification différentielle/Differential Qualification*

الصفة التمييزيّة مقياس من المقاييس التي اقترحها فيليب هامون (1977) لتصنيف الشخصيات(*) القصصية. ويستخدم هذا المصطلح للتمييز بينها من حيث الصفات المسندة إلى كلّ شخصية كمّاً ونوعاً. ففي ضوء جملة من المقابلات، تتحدّد الشخصية بمجموعة من الصفات وتتميّز من بقية الشخصيات. ومن هذه المقابلات ما يتّصل بالنسب (شريف / وضيع)، والجنس (ذكر / أنثى)، والسنّ (شاب/شيخ)، والصفات الجسدية (جميل/قبيح أو قويّ / ضعيف...)، والسلوك (صادق / منافق...)، والمستوى الثقافي والاجتماعي، والعلاقات العاطفية، وغيرها .

◀ **المواد ذات الصلة**. ـ بطل، بنية الممثّلين، حبكة، حدث، حكاية، خطاب قصصيّ، شخصيّة، عامل، فاعل، فعل، معمول، ممثّل، منوال الفواعل، وظيفة، وظيفية تمييزيّة.

ن - ب

## صلة
*Jonction/Junction*

الصلة مصطلح استخدمه "غريماس" (Greimas, 1966) لبيان طبيعة العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع في ملفوظ مّا. ذلك أنّ كلّ ملفوظ حالة(*) يتكون من عنصريْن هما ذات الحالة(*) وموضوع الحالة(*)، تكون بينهما صلة مخصوصة هي الاتصال(*) (٨) أو الانفصال(*) (٧). وحين يتمّ الفعل أو التحوّل نحصل على ملفوظ فعل(*) يتكوّن من ملفوظ حالة أوّليّ وملفوظ حالة نهائيّ. ولئن كان الملفوظان يشتركان في الذات

والموضوع فإنّ الصلة بين الذات والموضوع تتغيّر إذ تمرّ من الاتصال إلى الانفصال أو العكس. فقولنا: "الرجل مريض" ملفوظ حالة اتّصاليّ بين ذات (الرجل) وموضوع (المرض). وقولنا: "شفي الرجل من مرضه" ملفوظ فعل انفصاليّ انتقلت فيه الذات (الرجل) من الاتّصال بموضوع (المرض) إلى الانفصال عنه.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ملفوظ حالة، ذات حالة، ذات فاعلة، موضوع حالة، اتّصال، انفصال، ملفوظ فعل.

م. ق.

## صوت

*Voix/Voice*

الصوت هو إحدى مقولات الخطاب القصصيّ(*) الثلاث (Genette, 1972) بعد مقولتيْ الزمن والصيغة(*). ويعود الفضل إلى "جونات" (نفسه) في التمييز بين الصوت والصيغة. ففي الصيغة تقع العناية بجهات الخطاب كالمسافة(*) والمنظور(*). وفي الصوت يقع الاهتمامُ بالمستويات السرديّة(*) متعلّقة بالمستويات الحكائيّة. وقد حدّ "فاندرياس" (Vendryès) الصوت بأنّه «مظهر العمل القوليّ مأخوذاً في علاقته بالذات القائلة» (نفسه). وليست هذه الذات هي التي تقوم بالفعل أو يقع عليها الفعلُ فقط، وإنّما هي تلك التي تنقله أيضاً.

والمعنيّ بالصوت منتِجُ الخطاب القصصيّ ومتلقّيه. وهذا المنتج هو الراوي(*). أمّا المتلقّي(*) فهو المرسَل إليه(*) أو المرويّ له(*). وفي القصّة(*) التخييليّة يمتنع الخلط بين ذات السرد وعون الكتابة أي المؤلّف(*) لأنّ راوي "خان الخليليّ" (1946) مثلاً، يعرف حيّ السكاكينيّ وخان الخليليّ والشخصيّات أحمد عاكف وأحمد راشد والمعلّم نونو في حين لا يملك المؤلّف "نجيب محفوظ" إلّا أن يتخيّل هذه الشخصيّات وتلك الأمكنة.

وللتعرّف على ذات السرد ينبغي البحثُ عن نسيج العلاقات القائمة بين فعل السرد(*) ومن ينجزه راوياً وشخصيّات رواة، مثلما ينبغي البحث عن محدّدات هذا الفعل الزمنيّة والمكانيّة وصلة الفعل بالمقامات السرديّة(*) الأخرى الموجودة في القصّة نفسها. ومثلُ هذا التمييز الذي اقتضاه التحليل إنّما هو تمييز منهجيٌّ لأنّ هذه العناصر تشتغل متزامنة. ولهذا فإنّ تعريف القائم بالسرد يستدعي التعرّف إلى زمن السرد(*)

والمستوى السرديّ والضمير(*)، والعلاقات التي تربط الراوي(*) وربّما المرويّ له(*) أو المرويّ لهم بالقصّة المرويّة.

ولا تعني هذه الأهميّة التي يحظى بها الراوي أن المرويّ له يتلقّى، صاغراً، ما يُروَى له، بل هو يُسهِم مع الراوي في إنتاج القصّة.

▸ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تبئير، راوٍ، زمن السرد، سرد، صيغة، ضمير، قصّة إطار، قصّة في قصّة، قصّة مؤطّرة، مؤلّف، مرويّ له، مستويات سرديّة، منظور.

أ.س.

## صور الخطاب

***Figures du discours/Discourse Figures***

إنّ قراءة نصّ سرديّ(*) ما تجعلنا ندرك ونسجّل جملة من المعلومات المتعاقبة، وشيئاً فشيئاً تتشكّل في أذهاننا دلالة ما. وهذا البناء التدريجيّ للدلالة لا يغدو ممكناً بفضل الإطار السرديّ المتحكّم في عدد من العلاقات وحسب، بل يغدو ممكناً أيضاً بفضل تنظيم وحدات المضمون التي تتحكّم في علاقات أخرى. ويطلق اسم الصور على وحدات المضمون التي تُستخدم لكساء الأدوار الفاعليّة(*) والوظائف(*) التي تضطلع بها.

ولمّا كانت الصور في نصّ ما غير معزول بعضُها عن بعض فإنّ شبكة الصور تكوّن صورة خطاب. فصورُ "الابتسام" و"الإشارة" و"الالتفات" و"الكشف عن المفاتن" يمكن أن تؤلّف صورة خطاب مدارها على "الإغراء" أو "الإغواء".

▸ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نص سرديّ، مسار صور، شبكة صور، دور فاعليّ، مقوّم خطابيّ، وظيفة.

م. ق.

## صيغة

***Mode/Mood***

تعدّ الصيغة إلى جانب الزمن والصوت(*) واحدة من المقولات الثلاث الأساسيّة في دراسة الخطاب القصصيّ(*). وقد استعار السرديّون مصطلح الصيغة من علم النحو

للإشارة إلى جملة من المسائل المتعلّقة بتنظيم المعلومة السرديّة إلّا أنّهم لا يتّفقون في تعيين هذه المسائل وضبط حدودها، فمنهم من يقصر هذا المفهوم على الأسلوب الذي يتوخّاه الراوي(*) في تقديم الحكاية(*) (Lintvelt,1982, Todorov, 1966) ومنهم من يضيف إلى ذلك وجهة النظر(*) التي قد يعتمدها في رواية ما يروي (Genette, 1983, 1972).

وتمثّل المسافة(*) والمنظور(*) بالنسبة إلى "جونات" صيغتي تنظيم الخبر السرديّ. وتشير المقولة الأولى إلى التنظيم الكمّيّ للخبر (كم من الخبر؟) في حين تحيل الثانية على تنظيمه الكيفيّ (عبر أيّ قناة يقدّم الخبر؟)، وذلك أنّ بإمكان الراوي أن يتوخّى الإجمال أو التفصيل في رواية الحكاية(*) وأن يرويها بما قلّ أو جلّ من المباشرة، فيتّخذ بذلك مسافة بعيدة أو قريبة ممّا يروي، وبإمكانه أيضاً أن ينظّم الخبر حسب القدرات المعرفيّة لشخصيّة(*) من الشخصيّات تتبنّى القصّة رؤيتها(*) أو وجهة نظرها. وهذا هو المقصود بالمنظور.

ويعود "جونات" بمبحث المسافة إلى ثنائيّة "أفلاطون" السرد المحض(*) والمحاكاة(*) (Mimésis) أو التقليد (Imitation). ففي السرد المحض يتكلّم الشاعر أو الراوي ويقدّم الحكاية خالصة من كلّ ما قد يوحي بالمحاكاة سواء أتعلّق الأمر بأقوال الشخصيّات أم بالخضوع لسيطرة الواقع والنزوع إلى تمثيله(*). وأمّا في المحاكاة فتبرز في خطاب الشاعر عناصر محاكاتيّة تعود إلى نقل خطاب الشخصيّات أو إلى "أثر الواقع"(*). و يعتبر القصّ الخالص أبعد مسافة من المحاكاة فهو يقول أقلّ منها وتكون وساطة الراوي فيه أوضح، فهو يتسم إذن بالتكثيف والمباشرة.

وقد عاود هذا التعارض بين القصّ والمحاكاة الظهور في نظريّة الرواية في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وإنكلترا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع "هنري جيمس" و تلامذته من خلال مصطلحي العرض (Showing) والسرد (Telling). ويذهب "جونات" إلى أنّ فكرة "العرض" مثل فكرة "التقليد" وهميّة بسبب طابعها البصريّ الساذج. فعلى خلاف التمثيل المسرحيّ، لا يمكن لأيّة قصّة أن "تعرض" أو "تقلّد" الحكاية التي ترويها. وذلك أنّ السرد واقعة لغويّة واللغة تدلّ دون أن تقلّد. ومن ثمّة لا يمكن أن يكون في القصّة إلّا درجات من القصّ. وليس العرض إلّا طريقة في القصّ تقوم على قول أكثر ما يمكن بأقلّ ما يمكن من حضور الراوي. وهو ما يسم العرض بسمتين رئيسيّتين: هيمنة المشهد(*)، أي الحكاية المفصّلة، وشفافيّة الراوي أو امّحائه. وهما سمتان متكاملتان.

وإذا كانت المحاكاة تتحدّد بحدّ أقصى من الخبر وحدّ أدنى من حضور المخبر،

والقصّ يتحدّد بعكس تلك العلاقة، فإنّ هذا التحديد يحيلنا على واقعة زمنيّة هي السرعة(*) باعتبار أنّ كميّة الخبر في علاقة عكسيّة مع سرعة القصّة. مثلما يحيلنا على مسألة من مسائل الصوت(*) تتّصل بدرجة حضور أعوان السرد. وهو ما يعني أنّ الصيغة في مظهرها هذا تتحدّد بسمات لا تنتمي إليها خصوصاً.

وإذا كانت المسافة هي الصيغة الأولى في تنظيم الخبر السرديّ عند "جونات" فإنّ الصيغة الثانية تتمثّل في المنظور أي في اختيار "وجهة نظر" مقيّدة أو عدم اختيارها. وقد ميّز في هذا السياق بين ثلاثة أنماط من القصّة:

1- القصّة غير المبأّرة أو ذات التبئير(*) الصفر وهي القصّة ذات الراوي العليم في النقد الأنجلوسكسوني وتوافق "الرؤية من خلف" عند "بويون" (Pouillon) ويرمز إليها "تودوروف" بالصيغة الرياضيّة : الراوي > الشخصيّة أي يعلم أكثر منها.

2- القصّة ذات التبئير الداخليّ وهي القصّة ذات "وجهة النظر" حسب "لوبُوك" (Lubbock) أو ذات الحقل المقيّد حسب "بْلاَنْ" (Blin) وتوافق " الرؤية مع" عند "بويون" ويرمز إليها "تودوروف" بالراوي= الشخصيّة أي الراوي لا يقول إلّا ما تعلمه الشخصيّة.

3- القصّة ذات التبئير الخارجيّ وهذا هو السرد "الموضوعيّ" أو "السلوكيّ" ويوافق هذا النمط من القصّة "الرؤية من الخارج" عند "بويون" ويرمز إليه "تودوروف" بالراوي < شخصيّة أي إنّ الراوي يقول أقلّ ممّا تعلمه الشخصيّة.

ولا تتّسع مقولة "صيغ القصّة" (Modes du récit) عند "تودوروف" لقضايا الرؤية أو وجهة النظر، وإنّما يقصرها على طريقة تقديم الراوي للحكاية. وقد ميّز "تودوروف" بين صيغتين رئيسيّتين هما السرد(*) (Narration) والتمثيل (Représentation) وهو يفترض أنّ هاتين الصيغتين تعودان إلى أصلين مختلفين هما الوقائع (Chroniques) والمسرحيّة. فالوقائع أو التاريخ سرد خالص، والمؤلّف في الجنس التاريخيّ شاهد ينقل الأحداث(*) في حين أنّ الشخصيّات لا تتكلّم، أمّا في المسرحيّة فالحكاية لا تروى وإنّما تعرض أمام الجمهور وتستخلص من خطاب الشخصيّات. ويصل "تودوروف" بين التمثيل ومقولات الخطاب وكلام الشخصيّات وسمة الذاتيّة في اللغة وبين السرد ومقولات الحكاية وكلام الراوي وسمة الموضوعيّة في اللغة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ منظور، مسافة، رؤية، وجهة نظر، تبئير، سرد، تمثيل، محاكاة، قصّ الأقوال، قصّ الأحداث، عرض، مشهد، مجمل.

ف. ن.



**ضمنيّ** راجع **مضمر** *(Implicite /Implicit)*

## ضمير *Personne/Person-Deixis*

تندرج مسألة الضمير في مبحث الصوت(*) السردي ولها علاقة بالتبئير(*). وعادة ما يُستخدَم الضمير في تصنيف السرد(*) إلى "سرد بضمير المتكلّم" و"سرد بضمير الغائب" و"سرد بضمير المخاطَب". وقد تصدّى جونات (Genette, 1972) لهذا التصنيف بسبب اعتماده الضمير النحويّ معياراً. فهو تصنيف يبرز، في نظره، تغيّر العنصر القارّ في المقام السردي(*). ويعني جونات بالضمير الحضور العلني أو الضمني للراوي(*) الذي لا يمكن أن يكون، في سرده، إلّا ضميراً متكلّماً مثله في ذلك مثل كلّ ذات متلفّظة في ملفوظها.

وبما أنّ مسألة الضمير تخصّ العلاقة بين الراوي والحكاية(*) التي يسرد فقد ميّز "جونات" بين راوٍ غائب عن أحداث الحكاية التي يسرد سمّاه راوياً غير مشارك وبين راوٍ مشارك في الأحداث التي يروي. والمشاركة درجات أدناها مجرّد الشهادة على الأحداث(*) وأقصاها البطولة التي يكون معها الراوي راوياً ذاتيّ الحكاية(*). ومع ذلك فالحدود بين الضربين الكبيرين من الرواة ليست دائماً واضحة. فثمّة وضعيّات حدوديّة مشتركة أو غامضة (Genette, 1983).

والضمير مبحث خلافيّ. فـ"جرمان بري" (Germaine Brée) تعتبر أنّ السرد بضمير المتكلّم هو ثمرة اختيار جماليّ واعٍ وليس علامة من علامات المسارّة المباشرة أو الاعتراف أو السيرة الذاتيّة(*) (Genette, 1972). ويرى "مانديلاو" (Mendilow) أنّه "خلافاً

للمنتظر فإنّ الرواية(*) (Roman) بضمير المتكلّم نادراً ما تتوصّل إلى الإيهام بالحضور والحينيّة [...] ثمّة فرق مهمّ بين قصّ يتقدّم انطلاقاً من الماضي مثلما هي الحال في الرواية بضمير الغائب وقصّ مرتدّ بدءاً من الحاضر كما هو الشأن في الرواية بضمير المتكلّم. ففي الأوّل نتوهّم أنّ الفعل يدور أمامنا وفي الثاني يُدرَك الفعل بصفته منتهياً" (Genette, 1972). أمّا "جونات" فيرى أنّ اختيار الضمير لا أهمّية له إن في مستوى الصيغة(*) وإن في مستوى الزمن إذ هو أمر مرتبط برغبة الكاتب الذي يحلو له أن يكتب قصّة بضمير المتكلّم وأن يكتب أخرى بضمير الغائب لا لشيء إلّا لأنّ ذلك كذلك (Genette, 1983). ومع ذلك فقد سبق له أن وافق "جرمان بري" الرأي في ما ذهبت إليه بشأن السرد بضمير المتكلّم (Genette, 1972).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ صوت، تبئير، مقام سرديّ، راوٍ، قصّ ذاتيّ الحكاية، صيغة.

م. ن. ع

# عين

## عالم حكائيّ راجع عالم الحكاية *(Univers diégétique/Diegetic Universe)*

## عالم الحكاية *Univers diégétique/Diegetic Universe*

عالم الحكاية مفهوم يعيّن العالم الفريد الذي تبنيه كلّ قصّة(*) (J-M. Adam et F.Revaz, 1996). وهو يختلف نسبيّاً عن مفهوم الحكاية(*). فعالم الحكاية في رواية(*) "خان الخليلي" لـ"نجيب محفوظ" مثلاً يشمل خان الخليلي الذي عرفه المؤلّف(*) وخبره ويمتدّ فيضمّ الشخصيّات(*) الخياليّة المختلقة. أمّا الحكاية فتحيل إلى ما يحدث لآل عاكف أي إلى المحتوى الحدثيّ للرواية.

ويخضع كل عالم حكاية لقوانينه الخاصّة وتربطه بدنيا الناس، مرجعه، علاقات قد لا تقوم، ضرورة، على المشاكلة(*). فقد ينبت النخل في القطب الشماليّ. وقد تسير السيّارات بالماء. وليس عالم الحكاية معطى جاهزاً وإنّما يبنيه تأويل المتلقّي انطلاقاً ممّا يجهر به النصّ وممّا يضمر.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ قصّة، حكاية، مشاكلة.

م. ن. ع

## عامل *Agent/Agent*

بعد أن استبدّ بالدراسات السرديّة أمداً من الدهر مفهوم الشخصيّة(*) بما يرتبط بها

من مظهر ماديّ وهويّة (سنّها، لغتها، ماضيها، وضعها الاجتماعيّ) ومعالم شخصيّة (عاديّة، خارقة) وقيمة رمزيّة، أخذ اهتمام الدارسين بالشخصيّة يتضاءل ويحلّ محلّه التعامل مع الأدوار السرديّة. ومن هنا جاء مفهوما العامل والمعمول(*). فالعاملُ هو الذي يقوم بالعمل والمعمولُ هو الذي يقع عليه العمل. ويمكن للشخصيّة الواحدة أن تضطلع بهذين الدورين معاً. ففي حدث(*) الصيد يكون الصيّادُ عاملاً والطريدةُ معمولاً. وإذا قُبض على الصياد لأنّه لا يملك رخصة أصبح معمولاً. فهذا التحوّل وقع على سبيل التعاقب. ولكنّه يمكن أن يقع على سبيل التزامن فيكون المرء عاملاً ومعمولاً في الوقت نفسه ، كأن ينتحر أو أن يعلّم نفسه بنفسه فيكون عصاميّاً.

وقد أولى "كلود بريمون" (Claude Brémond, 1973) خلال دراسته للممكنات السرديّة تحليل الأدوار في الكون السرديّ اهتماماً كبيراً حتى جعل من هذه المسألة شغله الشاغل. وقد استخرج هذه الأدوار بتحليل الوظائف(*) المتّصلة بها تحليلاً منطقيّاً، فانتهى إلى نتيجة مفادها أنّ العنصر الأساسيّ لتحليل بنية القصّة(*) هو الجملة القصصيّة(*) وهي قريبة من مفهوم الوظيفة عند "بروب". غير أنّ الجملة القصصيّة أكثر من الوظيفة تجريداً من جهة مسارها السرديّ(*) وهو أهمّ عنصر فيها. وقد اقترح "بريمون" لفهم المسار السرديّ منوالاً ثلاثيّاً قوامه عامل ومسار ومعمول. ويحدَّد دورُ كلٍّ من العامل والمعمول من خلال نمطه أي وضعه ومحتواه من جهة، وموقعه من جهة أخرى. أمّا مسار الفعل(*) فقوامه مراحل ثلاث هي الإمكان والانتقال إلى الفعل والنتيجة.

يتّخذ العامل في نظر "بريمون" أدواراً سرديّة مختلفة، فهو يؤثّر في المعمول (إخباراً واستجابة وتأميلاً) ويبدّله (تحسيناً وتقبيحاً) ويبقي عليه (حماية وتغييراً). ويمكن للعامل أن يصدر في ما يأتي عن إرادة فيكون - في طور الإمكان- عاملاً محتملاً أو ممكناً يعلم بالمهمّة أو لا يعلم ويدرك هدفه أو لا يدركه ويخطّط لتنفيذه أو لا يخطّط، ويمكنه أن يكون - في طور إنجاز الفعل - عاملاً في مستوى الفعل الإراديّ سلبيّاً أو إيجابيّاً، ويمكنه أن يكون - في طور النتيجة - عاملاً في مآل الفعل الإرادي فينجح أو يخفق.

ويجوز للعامل أن يأتي أعمالاً(*) دون إرادة فيحدّد من خلال الأسباب التي أدّت إلى جهله أو يحدّد من خلال العلاقة التي تربطه بالفعل المخطّط له مسبقاً.

ومن ثمّ فإنّ العامل يمكن أن يتلبّس أنماطاً رئيسيّة خمسة فيكون مؤثّراً (أمّ تقنع ابنتها بالزواج) أو محسناً (صديق يساعد صديقه) أو مسيئاً (سائق يقتل راجلاً) أو حامياً

(رجل يدفع عن ابنه مخاطر الحريق) أو حارماً (والٍ يستولي على حقل فلاح). ومن شأن مفهوم العامل هذا أن يبيّن وجود كون ذي مراتب من الأدوار التي تمكّن من تحديد أنماط الممثّلين(*) الرئيسيّين في الكون السردي تحديداً "منطقيّاً".

إنّ أهمّ ما يميّز العامل عند "بريمون" أمران هما قدرته على الفعل وقدرته على التأثّر بالفعل. وهو ما يستدعي في جلّ المسارات السرديّة حضور عامل ومعمول، إذ لا وجود للعامل - في أغلب الحالات - إلّا من خلال الصلة التي تربطه بالمعمول.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ شخصيّة، قصّة، معمول، حدث، ممثّل، جملة قصصيّة، وظيفة، مسار سرديّ، فعل، عمل، ممثّل.

م. ق.

**عامل** راجع **فاعل** *(Agent/Agent)*

## عامل بالقول *Illocuteur/Illocutionary*

العامل بالقول مصطلح تداوليّ(*) تستخدمه السرديات(*) التلفظيّة في تحليل الحوار(*) القصصيّ. وهو مصطلح مرتبط بالعمل بالقول(*) (Acte illocutoire) الذي ينجزه المتكلّم وهو يتكلّم كالإثبات والاستفهام والتعجّب والتمنّي (Austin, 1970). ولذلك فالمتكلّم ذات تتكلّم وتنجز، في الوقت نفسه، أعمالاً أخرى بواسطة هذا القول من قبيل ما ذكر. وبهذه الأعمال يكون المتكلّم عاملاً بالقول أيضاً. وهو يتّجه إلى معمول فيه بالقول (Illocutaire) هو المرويّ له(*) بقصد التأثير فيه والاستحواذ عليه (Orecchioni, 1992).

ولهذا المصطلح كلمات تجري مجراه من نحو مصطلح المتلفّظ الذي استخدمه "ديكرو" (Ducrot, 1984) رديفاً لمصطلح عامل بالقول. والمتلفّظ، عنده، هو من يرى ويتّخذ موقفاً إزاء ما يقول وإزاء من يتّجه إليه بالقول. وهو مختلف عن مصطلح القائل (Locuteur) الذي ينهض، عنده، بفعل القول فحسب. ولذلك فمصطلح "متلفّظ" جنيس لمصطلح مبئّر(*). فقد يكون القائل صاحب العمل بالقول أي قد يكون قائلاً وعاملاً بالقول في الوقت نفسه. وقد يختلف القائل عن العامل بالقول أو ما سمّاه "ديكرو"

متلفّظاً وما عدّته "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) مبئّراً في خطابات من قبيل الخطاب غير المباشر الحرّ(*) والخطاب التهكّميّ. كأن أقول لصديق لي متهكّماً به وقد زعم أنّ الطقس رائع وهو غير ذلك: "ما أروع هذا الطقس!". فأنا في هذا القول قائل، أمّا العامل بالقول أو المبئّر أو المتلفّظ فهو الصديق المثبت لحسن الطقس. وقد قلت ذلك على سبيل التهكّم لأنفي ما أُثبتَ بطريقة ساخرة.

► الموادّ ذات الصلة. ـ تداوليّ، عمل بالقول، مرويّ له، متلفّظ، مبئّر، خطاب غير مباشر حرّ.

م. م. خ

**عجائبيّ** راجع **فانتاستيكيّ** *(Fantastique/Fantastic)*

## عجيب *Merveilleux/Marvellous*

العجيب هو ما يرد في نصّ قصصيّ من أحداث أو ظواهر خارقةٍ لا يمكن تفسيرها عقليّاً. وقد استعمل "تودوروف" (Todorov, 1970)، في إطار حديثه عن الفانتاستيكيّ(*)، هذا المصطلح ليوضّح به حسم المرويّ له(*) و/أو الشخصيّة(*) تردُّده إزاء الظاهرة الخارقة، أينسبها إلى الواقع أم يرفض نسبتها إليه؟ وعندما يَثْبُت لدى القارئ أنّ بالإمكان وجود قوانينَ طبيعيّةٍ تقبل الظاهرة الخارقة يكون الخلاص من التردّد وتلاشي الفانتاستيكيّ الذي لا يدوم إلّا بدوام لحظة التردّد التي يعيشها القارئ و/أو الشخصيّة. فزمان الفانتاستيكيّ، إذاً، هو الحال. أمّا العجيب فيتعلّق بظاهرة غير معروفة ولا مسبوقة. فزمانها، إذاً، هو المستقبل. ومثل هذه الظاهرة الخارقة لا تثير في الشخصيّات ولا في القارئ أيّ انزعاج. ومن الكتب التي يتجسّد فيها العجيب "ألف ليلة وليلة".

والعجيب أصناف أربعة: (نفسه).

– العجيب المبالَغ فيه (Merveilleux hyperbolique) وسمتُه الرئيسة تجاوز الظواهر أبعادَها المألوفةَ في الطبيعة. ومن قبيل ذلك ما ورد في "ألف ليلة وليلة" من ذكر السمك الذي يبلغ طوله مائة ذراع أو مائتين والأفاعي الطويلة الضخمة التي كثيراً ما ابتلعت فِيَلَةً.

– العجيب المجلوب أو الإغرابيّ (Merveilleux exotique)، ويتّصل، في العادة، بما يثير الانتباه من ظواهر غير مألوفة لدى الأمم الأخرى. ويتمّ وصف هذه الظواهر الخارقة من دون إطلاق هذا النعت عليها. ومثال ذلك الطائر الضخم الذي يغطّي قرص الشمس والذي تشبه ساقه في ضخامتها جذع شجرة. ومثاله أيضاً فرس البحر الأصغرُ من الفيل والأكبرُ من الجاموس يبقر بطن الفيل. فيعمى فرسُ البحر هذا بما يسيل من دماء الفيل وشحومه على وجهه. فيأتي الطائر الضخم لينتشل الحيوانيْن ويقدّمهما غذاءً لصغاره. والفرق بين العجيبين الأوّل والثاني أن الأوّل يخصّ الأبعاد الخارقة للعادة فحسب، أمّا الثاني فنسبيٌّ لأنّ ما لا يعرفه الزائر بلاداً أخرى يعرفه أهلها ولا يرون فيه خرقاً للطبيعيّ.

–العجيب الأدويّ (Merveilleux instrumental)، وسمته الرئيسة وصف أدوات لا تسمح تكنولوجيا العصر بإنتاجها. لكنّها، رغم ذلك، ممكنة. من قبيل بساط الريح والتفّاحة الشافية والحصان الطائر وصخرة مغارة علي بابا ومصباح علاء الدين وخاتمه.

–العجيب العلميّ أو ما يُسمّى الخيال العلميّ. وهو الذي يفسّر الخارق تفسيراً عقليّاً اعتماداً على قوانين لا يقرّها العلم المعاصر. ومن قبيل ذلك الحديث عن طواف العالَم في ثمانين يوماً في وقت لم تكن فيه وسائل النقل المتاحة في العالَم تسمح بذلك.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ فانتاستيكيّ، غريب.

أ.س.

## عقد *Contrat/Contract*

يتّصل هذا المصطلح بمفهوميْن يتنـزّل أحدُهما في السيميائيّة السرديّة، ويتنـزّل الآخر في السيميائيّة الخِطابيّة.

ففي السيميائيّة السرديّة يعني العقدُ الاتّفاقَ الضمنيّ أو المعلَن القائم بين ذاتيْن حول قيمة المواضيع المتبادَلة. فذاتُ الحالة(•) المنفصلة عن موضوعها تتّفق، إن ضمناً وإن علناً مع الذات الفاعلة(•) على تحقيق الاتّصال بموضوع البحث. وإذا تمّ تنفيذ العقد وتحقيق الاتّصال(•) بعد الانفصال(•)، كان العقد مثمراً. وهذا نظير ما يقع في الحكاية العجيبة. فالعقد فيها يتمثّل في اتّفاق المرسِل(•) والمرسَل إليه(•) على المكافأة متى استُعيد موضوع القيمة المبحوثُ عنه.

واستعمل "غريماس" (Greimas, 1966) مفهوم العقد هذا، وهو يجمّع أزواجاً وظائف(*) "فلاديمير بروب" (V. Propp, 1928/1970) الإحدى والثلاثين ممّا خلّص هذه الوظائف من التتابع النسقيّ الذي فُرِض عليها وجعل التعامل المقارنيّ ييسّر الوصل بين المتشابهات والفصل بين المتعارضات. وقد انتبه "غريماس" لكون الحكاية العجيبة تبدأ عادة بإلغاء للعقد بسبب قيامها على منع فخرق. ومن ثمّ فإنّ نهايتها المتمثّلة في زواج البطل(*) من الأميرة موضوعِ القيمة المبحوثِ عنه تشكّل إقراراً للعقد.

ويتمثّل هذا الإقرار في التفويض والقبول. فالمرسِل عندما يفوّض المرسَل إليه للبحث عن الموضوع، ينجز لاحقاً ما به وعد. وهو تزويجه البطل من الأميرة. ولهذا المرسَل إليه المفوّض إمكاناتٌ ثلاثٌ للقبول. فهو إمّا أن يُرغَم على قبول المهمّة الموكولة إليه على أساس خضوع الأدنى لأوامر الأعلى فيُعتبر العقد، في هذه الحال، إجباريّاً. وإمّا أن يقتنع بأهمّيّة الدور الموكول إليه. ويتوافر ههنا فعلان: إقناعيٌّ من جانب المرسِل وتأويليٌّ من جانب المرسَل إليه. وإذا كان الفعل الإقناعيّ كاذباً كان الفعل التأويليّ واهماً. وفي هذه الحال، يُعتبر العقد ائتمانيّاً. وأخيراً قد يتقدّم المرسَل إليه طوعاً لتحمّل مشقّة البحث عن موضوع القيمة. فمتى رأى هذا المرسَل إليه في نفسه كفاءةً للفعل، أخبر المرسِل بإرادته الفعلَ. فيكون العقد، في هذه الحال، ترخيصيّاً.

أمّا في السيميائيّة الخِطابيّة فيقع الكلام على عقد التواصل الذي على أساسه يتّفق المتخاطبان على أنّ عملهما التواصليّ، شفويّاً كان أو كتابيّاً، حواريّاً أو مونولوغيّاً، ذو معنى. فهذا العقد هو إذاً الشرط اللازم والكافي لكي يتفاهم المتخاطبان ويقرّا معاً غائيّة عملهما ويتّفقا على موضوع التبادل ويلتزما بالإكراهات التي يفرضها المقام عليهما. من ذلك أنّ المؤلّف(*) في الخطاب الأدبيّ يسعى إلى إقامة عقد غير مكتوب مع القارئ(*) بخرقه عقوداً معمولاً بها (Maingueneau, 1990).

وقد أطلق "جان ميشيل آدم" (J. M. Adam, 1985) على عقد التواصل اسم العقد التلفّظيّ. وعنى به ما يقع التواطؤ عليه خِطابيّاً وما يتمّ التفاهمُ بشأنه بين المتخاطبيْن كأن يتقاسما المعرفة الضمنيّة ويختارا مستوى معيّناً للفهم. وعنى به أيضاً المواجهة بين طرفي الخطاب. فمتى حمل المتكلّم المخاطَب على الاعتقاد أي متى اضطرّه إلى تبنّي موقفه كان على المخاطَب واجب التأويل.

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ برنامج سرديّ، ذات حالة، ذات فاعلة، سرديّة، ممثّل، موضوع صيغة، موضوع قيمة.

أ.س.

## عقد قراءة *Contrat de lecture/Reading Contract*

عقد القراءة مفهوم يتنزّل في إطار علاقة النصّ السرديّ(*) بمتلقّيه، وبه تتحدّد المقروئيّة. وهو يعني، حسب "جوف" (Jouve, 1993)، جملة مواضعات يقترحها النصّ القصصيّ على قارئه(*). فالأثر يؤسّس صيغة قراءته أثناء انخراطه في جنس معيّن وعند احتلاله مرتبة في المؤسّسة الأدبيّة. بل يُحيل جنس النصّ على مواضعات ضمنيّة هي التي توجّه انتظار الجمهور. فانبعاث أموات، على سبيل المثال، يمكن أن يستسيغه القارئ إن صادفه في قصص عجائبيّ(*) وإن ألفاه في رواية بوليسيّة(*) أنكره. وإذا هو أقبل على رواية تاريخيّة(*) لن يُجيز انطواءها على تناقضات فادحة تتعارض مع حقائق التاريخ.

وإذا كان القارئ بصدد قراءة أثر غامض أو ملتبس فإنّ تركيزه في الرصيد الذي توفّره المؤسّسة الأدبيّة هو الذي سيصيّره مهتمّاً بالأثر، حريصاً على إيجاد ملاءمة بينه وبين ما قد يعكّر صفو تلقّيه. ونتيجة لذلك فقد يقبل بعض القرّاء، ولا سيما إن كانوا من أهل الأدب، التعتيم الذي يلفونه في صفحات من قبيل "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"لمسعدي" أو "الموت والبحر والجرذ" لـ"فرج الحوار". وقد يغضّون الطرف أيضاً عن مرويّات في رواية تجريبيّة تكون دون عقدة أصلاً.

وإذا كان ميثاق القراءة يرد غالباً واضحاً فقد يتعقّد في موضعيْن مخصوصين. وهما موضع الاستهلال وموضع ما يُعرف لدى "جونات" بالنصّ المصاحب(*) (Péritexte) الذي يضمّ مختلف الهوامش ـ الشكليّة منها والنصيّة ـ المصاحبة للنصّ السرديّ(*) والمدرجة في الكتاب من قبيل التمهيد والتوطئة والتنبيهات المختلفة الموظّفة كلّها لتوجيه القراءة.

وإنّ للتّوطئة خصوصاً هدفاً مزدوجاً. ففضلاً عن كونها تُميط اللّثام عن دوافع القراءة تضطلع أيضاً بإبراز الكيفيّة التي بها تتمّ القراءة. بل إنّ استراتيجيّة الاستهلال تسلك، لتحقّق مراميها، سبلاً أكثر تشعّباً. من ذلك أنّ بعض الرّوائيين يحرصون، من خلال إعلاناتهم المُرصدة للمتلقّي، على بخس ذواتهم وتثبيط عزائم قرّائهم.

وإذا كان ميثاق القراءة يتّضح بصورة صريحة في النصّ الحافّ فإنّه قد يأتي مضمراً في الاستهلال. وآية ذلك أنّ للأسطر الأولى من النصّ أهميّة قصوى في توجيه التلقّي. فعبارة: " كان يا ما كان في قديم الزمان" كثيراً ما تضطلع بدور "واصلة تخييليّة" وهي

بقدر ما تُشير إلى بداية عالم الجنّ تُحيل على مرجعيّة الماضي وعلى توافر الحكاية(*) على ثغرة زمنيّة تأتي ما بين الوقائع المرويّة وفعل القصّ(*).

وغالباً ما يُستخدم الاستهلال في ضبط إطار القراءة وفي تمييز نمط السرد(*) وإبراز الكيفيّة التي بها ينبغي أن يُقرأ النصّ السرديّ.

وبناء على ما تقدّم، فقوامُ عقد القراءة استجابةُ الأثر لمعايير مخصوصة تؤلّف في جملتها نظام التلقّي. فكلّ نصّ إنما هو منضو في كلام وفي إنشائيّة وأسلوب. بل إنّ الكلام والإنشائيّة(*) والأسلوب جميعَها عناصرُ تُراعى في تنظيم عمليّة القراءة. فسيرة طه حسين الذاتيّة في "الأيّام" مثلاً لا تستدعي الانتظار عينه الذي تستدعيه رواية(*) بوليسيّة. ففي كلتا الحالتين تكون المفردات والبنية الأساسيّة واختيار الإيقاع والصّور خاضعة برمّتها لعناصر مختلفة جداً. حتّى إنّ القرّاء لن يشعروا إزاء الأثرين المقروءين بالتأثير نفسه ولا بالمتعة ذاتها.

إنّ عقد القراءة جزءٌ لا يتجزّأ من النصّ برمجةً (Le texte comme programmation) والنصّ برمجة يتكوّن أيضاً من نقاط الترسيخ (Points ancrage) كالعناوين ومعلنات الجنس الأدبيّ التي تستشفّ من النصّ الحافّ ومن مواطن الالتباس (Lieux d'indétermination) من قبيل الفجوات النصيّة والبياض والإضمار ومن التشاكل(*) الذي هو تكرّر عناصر دلاليّة أو نحويّة في النصّ وإحالتها جميعها إلى مقولة واحدة.

▶ **المواد ذات الصلة.** ـ نصّ سرديّ، قارئ، مؤلف، نصّ حافّ، نصّ مصاحب، حكاية، سرد، إنشائيّة، رواية، تشاكل، رواية بوليسيّة، رواية تاريخيّة.

ع.ع.

**علامة** راجع **مؤشّر** *(Indice/ Index)*

**عمل التأثير بالقول** راجع **عمل لغويّ** *(Acte perlocutoire/Perlocutionary Act)*

## عمل التبئير *Acte de focalisation/Focalization Act*

استُعمل هذا المصطلح في مجال حدّ مصطلح التبئير(*) الذي يتنزّل في قسم الصيغة(*) ثانية المقولات التي يُدرس من خلالها الخطابُ القصصيّ(*). وهي الزمن والصيغة والصوت السرديّ(*) (Genette,1972). وقد ميّز "جونات" بين عملين في نطاق تقديم المادّة السرديّة في القصّة(*): عمل الإدراك وعمل السرد(*). فالذي يُدرك غير الذي يسرد على ما بين الفعلين من عميق الوشائج. فالتبئير مبدأ تُنظَّم بمقتضاه عناصر العالم المتخيَّل انطلاقاً من وجهة نظر(*) معيّنة أو انطلاقاً من موقع مخصوص (R. Ronen, 1990). أمّا السرد فيقتضي قول عمليّة الإدراك أي تحويلها إلى كلام.

ويُستعمل مصطلح عمل التبئير في معنى العمل الذي به تُضبط عناصر التخييل في نطاق مخصوص ومن منطلق معيّن. ويرتبط عمل التبئير بما تسمّيه "رونان" "ذاتاً مبئّرة" (Sujet focalisateur). وكما يصدر العالم التخييليّ عن ذات راوية وذات مبئّرة فإنّه عالم يختصّ ببنية موجَّهة (Ronen, 1990,1994). فالمبئّر(*) نفسه يمكن أن تكون له وجهات نظر مختلفة إزاء موضوع تخييليّ(*) واحد متعدّد الوجوه. وتتعدّد وجوهه بتعدّد أعمال تبئير مختلفة.

فقد تكون وجهات النظر هذه بصريّة أو سمعيّة أو ذهنيّة إزاء موضوع تخييليّ واحد. كما قد تكون وجهات النظر التي تشكّلها أعمال تبئير مختلفة باختلاف طبيعة المبئّر الذي قد يكون داخلياً يُدرك الأشياء إدراكاً محصوراً في مجال ضيّق أو خارجيّاً يكون مجال إدراكه المرئيّات الظاهرة. وقد يكون كلّي المعرفة يُدرك الأشياء دون أن يكون قائماً في موقع مّا.

ولذلك فإنّ مصطلح "عمل التبئير" إجرائيّ من شأنه أن يخصّص مصطلح التبئير الذي هو المبدأ العامّ، إذ في نظام النمط التبئيريّ الواحد يمكن أن تنجز أعمال تبئير شتّى. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بهذا المثال: "وجدت نفسي هناك، لا لم أجد نفسي، لا أدري حرّكت رأسي فوجدت الحجارة نفسها، وسألت عن أمّي، يا أمّي أين أنت؟ ثم فتحت عينيّ، فتحتهما؟ لا أعرف. لا شيء، كل شيء أسود. حاولت أن أجلس. أنا ميّت، هذا هو الموت. أنا ميّت. وأصبت بضربة حزن. كأنّ شيئاً حادّاً دخل إلى الأعماق. قلت راحت عليك يا فهد، ورأيت وجه أمّي وهي تقول لي راحت علينا، والطائرات تحلّق فوقنا كأنّها الجراد. طائرات بيضاء والرمل يدخل في العيون وأنا جامد، أنا ميّت [...] أنا في القبر، شممت رائحة غريبة هذه رائحة القبر، والميّت يبقى

في القبر، أنا في القبر والقبر لا شكل له القبر قبر. اللون الأسود، فقط الأسود، لا يوجد أيّ لون، ثم بدأت أرى دوائر سوداء وبنيّة حمراء، الدوائر تتّسع وتضيق وأنا أرى الدوائر". (إلياس خوري، الوجوه البيضاء).

في هذا المقطع يروي فهد لحظات من الحرب الأهليّة عاشها وأصيبت فيها إحدى عينيه. وقوله من قبيل المونولوغ الباطنيّ(*) ذي التبئير الداخليّ. وهو يشتمل على أعمال تبئير شتّى. أوّلها عمل تبئير منطلقه عدم وعي الشخصيّة بوجودها في العالم. ومؤدّاه هذيان لا ضابط له (وجدت نفسي. لا لم أجد نفسي. فتحت عينيّ. فتحتهما)، وثانيها عمل التبئير البصريّ (الطائرات تحلّق فوقنا كأنّها الجراد، طائرات بيضاء والرمل يدخل في العيون) وثالثها عمل تبئير صادر عن مبئّر فاقد للوعي والحياة (أنا جامد، أنا ميّت). ورابعها عمل تبئير صادر عن حاسّة الشمّ (أنا في القبر، شممت رائحة غريبة، هذه رائحة القبر...). وخامسها عمل تبئير صادر عن عين لا ترى وهي في ظلام القبر. وآخرها عمل تبئير صادر عن عين ترى الدوائر.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ تبئير، صيغة، زمن، صوت سرديّ، قصّة، سرد، مبئّر، تخييل، مونولوغ.

م م خ

## عمل خطابيّ أكبر

*Macro-acte de discours / Discourse Macro-Act*

يتنزّل استعمال هذا المصطلح في الدراسة التداوليّة(*) للنصوص. وإذا كان بعض التداوليّين يهتمّون بالأعمال اللغويّة(*) المحدّدة في ملافيظ صغرى حدودها الجمل النحويّة فإنّ دارسي النصوص دراسة تداوليّة يولّون نظرهم إلى وحدات أكبر من الجمل هي المقاطع النصيّة التي تحتوي أعمالاً خطابيّة كبرى(*) (D. Maingueneau, 1990). وهذه الأعمال يشتمل كلّ واحد منها على أعمال لغويّة صغرى. والمدار في كلّ عمل خطابيّ أكبر على مدى غلبة هذا العمل اللغويّ أو ذاك. فالمقطع القصصيّ في رواية واقعيّة أو غيرها يشتمل على عمل مضمّن في القول شامل هو الإثبات الذي هو صورة لتعدد الإثباتات في جمل المقطع. وقد يشتمل هذا المقطع على عمل استفهاميّ أو غيره ممّا هو غير الإثبات. ولكن يبقى العمل الخطابيّ الأكبر هو الإثبات بسبب هيمنة الإثباتات في كل مقطع. ومن قبيل ذلك هذا المقطع من رواية(*) "الشحّاذ" وهي رواية ذات طابع

ذهنيّ تختلط فيها الإثباتات المتعلّقة بما يُقرَّر من أحوال وأعمال في العالم الخارجيّ بما تستفهم عنه شخصيّة عمر الحمزاوي الحائرة: "في حجرة الانتظار رفع عينيه مرّة أخيرة إلى الصورة. لم يزل الطفل ممتطياً جواده الخشبيّ متطلّعاً إلى الأفق. وهذه البسمة الغامضة في عينه أهي للأفق؟ وما زال الأفق منطبقاً على الأرض، فماذا يرى الشعاع الذي يجري ملايين السنين الضوئيّة؟ وثمّة أسئلة بلا جواب فأين طبيبها؟" (نجيب محفوظ، الشحّاذ).

هذا المقطع يدور حول حركات داخليّة للشخصيّة تتأمّل لوحة مثبتة في قاعة انتظار. فالمتكلّم الراوي(*) يثبت بلسانه وبعيني الشخصيّة ما هو قائم باللوحة. ولكنّه يجنح إلى السؤال يُكرّره مرّات تفوق المرّات الخاصّة بالإثبات. ولذلك فالعمل الخطابيّ الأكبر في هذا المقطع هو الاستفهام الذي هيمن على الإثباتات.

والعمل الخطابيّ الأكبر ليس حكراً على تحليل القصص وحدها بل يمكن استخدامه في سائر فنون الأدب. ولعلّه يساعد على ضبط ماهيّة الجنس الأدبيّ(*). من ذلك أنّ الوصيّة عند العرب قديماً مجال لعمل خطابيّ أكبر هو الطلب الذي قد يتمثّل في الأمر أو الالتماس أو النهي أو غير ذلك من الأعمال المضمّنة في القول..

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ تداوليّة، عمل لغويّ، خطاب قصصيّ.

م. م. خ

## عمل قضويّ

*Acte propositionnel/Propositional Act*

يعتبر هذا المصطلح من المصطلحات الجارية في مجال علم الدلالة والمجال التداوليّ الذي مداره على أنّ نظريّة اللغة قسم لا ينفصل عن نظريّة العمل. فالقول عندما يقال لا يُقصد به الإخبار فحسب بل يُقصد به إلى أن ينجز القائل أعمالاً يتّجه بها إلى مقول له(*). ولذلك فإنّ تعريف العمل القضويّ موصول بأعمال لغويّة(*) أخرى بدونها لا يستوي العمل المذكور. وفي هذا النطاق يرى "سيرل" (Searle, 1982) أن التلفّظ(*) بأيّ جملة يقتضي القيام بأربعة أنماط من الأعمال:

- العمل القضويّ وهو عمل يتّصل بالإحالة على مرجع من المراجع ويعمل الإسناد داخل الجملة (إسناد صفة أو إسناد فعل إلى فاعل أو موصوف).

- العمل القوليّ وهو الذي يتعلّق بإنجاز القول ذاته أي الذي يتعلّق بفعل التلفّظ.

- العمل بالقول(*) أو العمل المضمّن في القول. وهو العمل الذي ينجزه القائل وهو يتكلّم كالأمر والاستفهام والتعجّب.
- وعمل التأثير بالقول(*). وهو ذلك الحاصل في المقول له بفعل الأعمال السابقة من قبيل الإقناع، والترويع، والحمل على الاعتقاد.

ويذهب "سيرل" إلى أنّ العمل القضويّ الواحد قد تتأدّى به أعمال بالقول كثيرة كأن نقول: "جاء زيد" و"هل جاء زيد؟" و"ما أحسن مجيء زيدا!". ففي هذه الجمل الثلاث عمل قضويّ واحد هو التعبير عن مجيء زيد. ولكن لكلّ ملفوظ من هذه الملافيظ عمل بالقول خاصّ. ففي الملفوظ الأوّل عمل إثباتيّ. وفي الثاني عمل استفهاميّ. وفي الثالث تعجّب.

وقد أصبح العمل القضويّ المجرى فيه عمل الإحالة(*) محلّ اهتمام بعض علماء السرد يستغلّونه في مجالات الوصف(*) والتبئير(*) والسرد(*) إذ تعكس التسميات المختلفة للمحال عليه الواحد تغيّرات في وجهات النظر(*) إزاء المنظور إليه كما تجعل الأوصاف موجّهة وجهات شتّى بحسب أحوال الواصف(*). والإحالات المختلفة على الموضوع نفسه تعكس في نهاية الأمر صوراً مختلفة للراوي(*) الناقل للمرويّ الواحد يتشكّل تشكّلات كثيرة.

► الموادّ ذات الصلة. ـ عمل لغويّ، تلفّظ، مقول له، راوٍ، وصف، سرد، وجهة نظر، واصف.

م. م. خ

**عمل قوليّ** راجع **عمل لغويّ** *Act locutoire /Speech Act*

## عمل لغويّ *Acte de langage/ Speech Act*

لهذا المصطلح تسميات أخرى من قبيل العمل القوليّ (Acte de parole/Speech Act) أو عمل خطابيّ(*) (Acte de discours / Discourse Act). ويتّصل مفهومه اتّصالاً وثيقاً بالتداوليّة(*) اللسانيّة. ومنطلق استعماله "أوستين" (Austin, 1970) الذي أقرّ أننا لا نتبادل أخباراً عندما نتكلّم، فحسب، بل ننجز أعمالاً بما نقوله من أقوال بقصد التأثير في من

نتوجّه إليه بالقول (نفسه) كأن نحقّق عمل الوعد، أو عمل التهديد أو الإنذار ونحن نتكلّم. ولا يتأتّى ذلك إلا في مقام معيّن تتوافر شروط نجاح القول فيه. فعمل الأمر مثلاً لا يمكن أن ينجزه الجنديّ يتوجّه به إلى عسكريّ في رتبة ضابط، وإنّما يمكن أن ينجزه ذو الرتبة العسكرية العليا وهو يتوجّه إلى من دونه فيها. وبهذا المعنى للقول، يكون تحقيق العمل شبيهاً بأيّ عمل آخر يقوم به الإنسان كالأكل والشرب والقراءة. ويقتضي العمل اللغويّ أن نميز فيه بين مقوّمين أساسيّين: المضمون القضويّ[*] (Contenu propositionnel) والقوّة المضمّنة في القول (Force illocutionnaire)[*].

فعندما نقول مثلاً: "هل جاء زيد؟" ونقول: "جاء زيد"، نحصل على ملفوظين يتّفقان في المضمون القضويّ الذي هو مجيء زيد، ولكنّهما يختلفان في نوع قوّة القول المؤدّى بها كلّ مضمون. فالقوّة بالقول في الملفوظ الأوّل هي الاستفهام، أمّا القوّة في الملفوظ الثاني فهي الإثبات (Assertion). وتكون القوّة بالقول صريحة قائمة في الملفوظ كأن أقول: "أُثبتُ لك أنّ زيداً جاء" وقد تتحقّق بالجهة[*] التي بها يقال القول كأن أؤكّد المجيء بحرف التحقيق قد: "قد جاء زيد". ولكن غالباً ما تكون القوّة غير صريحة ولا تستبطن إلّا من المقام الذي يقال فيه الملفوظ، فقولي: "جاء زيد" قد تكون له قوّة الإثبات إذا كان القائل في مقام الإثبات وهو ممّن يوثق بقوله. لكن قد يكون هذا القول حاملاً لقوّة التهديد إذا كان المتكلّم في مقام تخويف المخاطب الذي يخشى مجيء زيد.

ولكنّ العمل اللغويّ عامّة عمل معقّد من ناحية أنّ أيّ عمل لغويّ تترتّب عليه ثلاثة أعمال متزامنة هي:

– العمل القوليّ (Acte locutoire) وهو الذي يتمثّل في إنتاج مجموعة من الأصوات تتشكّل في نظام تركيبيّ به يحال على أشياء مختلفة كأن أقول: "ضحك قيس". فقولي يتكوّن من أصوات انتظمت انتظاماً تركيبيّاً مخصوصاً تشكّلت به جملة فعليّة تشتمل على مسند ومسند إليه. وبهذه الجملة أحلت على زيد وهو يضحك.

– العمل المضمّن في القول أو العمل بالقول (Acte illocutoire). وهو العمل الذي ننجزه ونحن نتكلّم – كأن أنجز عمل الأمر وأنا أقول لولدي: "اخرج" وأنا في حالة غضب– لكنّ الأمر بالخروج قد يصبح نصحاً إذا كان الولد معي مثلاً في المقهى وخشيت عليه من آثار التدخين، ولذا فالعمل المضمّن في القول مقترن بالمقام الذي يقال فيه القول.

– عمل التأثير بالقول (Acte perlocutionnaire) وهو العمل الذي ننجزه بواسطة فعل

القول، أي إنّه العمل الذي يكون نتيجة ما نحقّقه بقول بعض الأشياء لدى المخاطب كالمنع والحمل على الاعتقاد أو على الاقتناع. والفرق بين هذا العمل والعمل السابق قائم بين ما هو عرفيّ متواضع عليه في العمل بالقول وما هو غير عرفيّ ولا يخضع للتواطؤ في عمل التأثير بالقول. فعندما أقول: "اخرُجْ" أحقّق عملاً مّا بحسب المقام كالأمر والنصح. لكنّ أثر هذا العمل قد يترتّب عليه إقناع المخاطب بالخروج. وقد لا يكون الأثر بالقول كذلك.

وهذه الأعمال الثلاثة موصول بعضها ببعض بأسباب كثيرة. فما من عمل قوليّ إلّا وهو مؤدّ إلى أعمال مضمّنة في القول، وما من عمل مضمّن في القول إلّا وهو موصل إلى عمل تأثير بالقول قد يكون سلباً أو إيجاباً (Austin, 1970).

وقد ميّز "سيرل" (Searle, 1982) بين الأعمال اللغويّة المباشرة (Actes directs) والأعمال اللغويّة غير المباشرة (Actes indirects). فعندما أقول متوجّهاً إلى أحد المارّة: "هل عندك بعض المال؟" أحقّق عملاً بالقول مباشراً هو السؤال. ولكنّ القصد من السؤال ههنا هو الطلب غير المباشر. ولذلك يعدّ الطلب عملاً مضمّناً في القول غير مباشر (نفسه).

إنّ ما ضبط من مفاهيم للأعمال اللغويّة يندرج في ما وضع من حدود للقول في فلسفة اللغة واللسانيّات التداوليّة. ولكن لهذه الأعمال صفات أخرى عندما تكون في نصّ قصصيّ متخيّل فـ"سيرل" يرى أنّ النصّ التخييليّ ولا سيّما النصّ السرديّ(*) يتضمّن هو الآخر أعمالاً لغويّة وخاصة الإثباتات المصطنعة وغير الجادّة (Assertions feintes et non sérieuses) (Searle, 1982). ومن نحو ذلك قول الراوي متحدّثاً عن سعيد مهران: "مرة أخرى يتنفّس نسمة الحرّيّة" (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب). فقوله عمل قوليّ فيه إثبات خروج الشخصيّة من ظلام السجن. ولكنّ هذا الإثبات متصنّع وغير جادّ لأنه لا يخصّ حدثاً وقع إثباته على سبيل الحقيقة، وإنّما هو إثبات متخيّل.

وقد جوّد "جونات" (Genette, 1991) هذا المفهوم إذ بيّن أنّ الأعمال المتضمّنة في القول (أو الأعمال بالقول) غير الجادّة والمتصنّعة في النصّ الأدبيّ تبطن أعمالاً مضمّنة في القول جادّة. وهو في ذلك يعتمد على خاصّيّة أساسيّة من خصائص الأدب هي عدم المباشرة في الأداء القوليّ. فعدم صدق الأعمال بالقول في النصّ التخييليّ هو في نهاية الأمر صورة لأعمال مضمّنة في القول صادقة قصد إليها، بطريقة غير مباشرة، المؤلّف من خلال مفوّضه الراوي(*).

وقد أخذت السرديّات في العقود الأخيرة تنفتح على القصص من حيث النشاط

التلفّظيّ فيه، أي من جهة أحوال التخاطب بين الراوي والمرويّ له(*) وبين الشخصيّة(*) والشخصيّة وبين الشخصيّة وذاتها. وهذا الانفتاح من شأنه أن يفتح النصّ السرديّ على المعنى المنبثق من نشاطات تلفّظيّة منزّلة في المقام السرديّ. أفلا يجوز والحال هذه أنّ يتأكّد هذا الانفتاح على المعنى باستخدام نظريّة الأعمال اللغويّة في معالجة الأقوال الجارية بين المتخاطبين في النصّ القصصيّ معالجة تستصفي معانيه؟ يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بالنظر في هذا المثال من "اللصّ والكلاب" وهو حوار دار في قصر رؤوف علوان وتلميذه السابق الخارج من السجن سعيد مهران:

"وألقى سعيد نظرة فيما حوله قائلاً:

– وهذا البهو الرائع كالميدان.

وأسف على إفلات هذه الملاحظة. ولمح في عيني صاحبه نظرة باردة. ألا يعرف لسانك ما الأدب؟ وتساءل رؤوف بهدوء غاضب: أيّ وجه شبه بين هذا البهو والميدان؟

فزاغ قائلاً: أقصد أنّه مثال للذوق الرفيع.

فضيّق رؤوف عينيه امتعاضاً وقال بسخط واضح:

– المراوغة عبث، أفصح عمّا بنفسك، أنا أفهمك وأنت خير من يعرف ذلك.

فضحك سعيد متودّداً وهو يقول: لم أقصد سوءاً على الإطلاق..

– يجب أن تذكر دائماً أنّي أعيش بعرقي وكدّي.

– هذا ما لا شكّ فيه مطلقاً، بالله لا تغضب هكذا". (نجيب محفوظ ، اللصّ والكلاب)

جاء هذا المثال في شكل حوار ينزع إلى السجال بين شخصيّتين غير متكافئتين اجتماعيّاً: سعيد مهران اللصّ الخارج من السجن ورؤوف علوان صاحب مؤسّسة إعلاميّة. وهو حوار يتحكّم فيه الراوي إذ يتولّى إسناد الأقوال إلى الشخصيّة المتكلّمة وهي التي تتحكّم في طريقة الخطاب المباشر المسبوق بمعلنات القول. ولم تتحلّل الشخصيّة من سلطان الراوي إلّا مرّة واحدة عندما تكلّم سعيد مهران في نفسه دون إذن من الراوي كلاماً من قبيل الخطاب الفوريّ(*): "ألا يعرف لسانك ما الأدب؟" وعدم التكافؤ بين الشخصيّتين المتخاطبتين ماثل في نوع من التقابل بين الأعمال المضمّنة في القول في كلام رؤوف علوان وهي من قبيل الاستفهام الاستنكاريّ في قوله: "أيّ وجه شبه؟" والأمر في قوله: "أفصح عمّا بنفسك"، والأمر الملزم "يجب أن تذكر دائماً". والأعمال المضمّنة في القول في كلام سعيد أعمال جاءت، في الغالب، في شكل

إثباتات: "وهذا البهو كالميدان" و"أقصد أنّه مثال للذوق" و"هذا ما لا شكّ فيه مطلقاً".

إنّ هذه الأعمال المضمّنة في القول مرتبطة شديد الارتباط بأوضاع المتخاطبين. فالأعمال في أقوال رؤوف علوان موصولة بحالة الغضب التي كان عليها عندما اتّهمه سعيد بالثراء السريع: "وهذا البهو الرائع كالميدان". أمّا الأعمال في أقوال سعيد فمرتبطة بوضعه الحرج وهو الضعيف الذي يجب عليه أن يظهر في صورة الصديق. وهذا التنافر بين الشخصيّتين في مستوى الأعمال المضمّنة في القول نقف عليه في مستوى الشخصيّة الواحدة. فسعيد عندما يستنكر الثراء الطارئ ينجز، في نفسه، استفهاماً إنكاريّاً. فينشطر إلى سعيد القديم الذي يثبت ثراء صاحبه وسعيد الجديد الذي يتحتّم عليه أن يستنكر ذلك.

هكذا يتبيّن أن التداوليّة قد تسند الدراسة السرديّة لاستصفاء خاصّة النصّ القصصيّ.

► **المواد ذات الصلة.** ـ مقام، تخييل، راوٍ، مرويّ له، خطاب فوريّ، شخصيّة، خطاب مباشر، حوار، تلفّظ.

م. م. خ

**عمل مضمّن في القول** راجع **عمل لغويّ** *Acte illocutionnaire/Illocutionary Act*

## عمليّات وصفيّة *Opérations descriptives/Descriptive Operations*

يتشكّل الوصف(*) من خلال عمليّات لغويّة أساسيّة تسمّى العمليّات الوصفيّة. وهي الترسيخ (Ancrage) والتعيين (Affectation) وتحديد المظاهر (Aspectualisation) والتعليق (Mise en relation) وإعادة الصياغة (Reformulation) (Adam et PetitJean, 1989). ويتمثّل الترسيخ في استهلال الوصف بمرجعه [أو موضوعه الرئيس أو الموضوع-العنوان أو الموصوف الرئيس] كقولنا "ناقة طرفة عوجاء مرقال جماليّة وجناء لها مرفقان أفتلان وجمجمة مثل العلاة". وإذا ما سُمّي المرجع في نهاية المقطع الوصفيّ(*) كان ذلك تعييناً. وفي هذه الحالة يصبح الوصف بحثاً (Adam et Revaz, 1996) والموصوف لغزاً (Hamon, 1993) مثلما هو الشأن في هذا المقطع: "وتراءت الجوامع الشاهقة، وطارت

رأس القلعة في السماء الصافية، وانساب الطريق في الميدان، وتجلّت خضرة البستان تحت الأشعّة الحامية، وهبّت نسمة جافّة رغم القيظ منعشة، ميدان القلعة بكلّ ذكرياته الحارقة" (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب).

ويتمثّل تحديد المظاهر في تشظية الموضوع-العنوان إلى عناصره المباشرة وغير المباشرة وفي إبراز خاصّياته وخاصّيات عناصره وما يتفرّع منها من عناصر. ويبيّن المثال الموالي أنّ تحديد المظاهر أهمّ عمليّة وصفيّة: "كان جسدها الدقيق مكسوّاً بقفطان أخضر فضفاض مضموم إلى وسطها بحزام مزخرف بخيوط مذهّبة [...]" (محمّد شكري، مجنون الورد).

ويمكن تعليق الموضوع-العنوان بغيره. وذلك بتنزيله في المكان و/أو الزمان وبربط الصلة بينه وبين ما يحيط به من شخصيات(*) وأشياء عن طريق المماثلة سواء كانت تشبيهاً أو استعارة مثلما تظهره بداية هذا المقطع: "تحت أحجار السراية الرماديّة الضخمة التي ترتفع من حافّة النيل فجأة، تضربها مياهه الراكدة وتترك في منتصف حيطانها خطوطاً قاتمة لزجة الشكل، تسقط عليها أغصان ملتفّة كثيفة من أشجار الجمّيز والتوت والنبق والمنجه، كان خروف (الموضوع -العنوان) أبيض أعجف صغير [...]" (إدوار الخرّاط، حجارة بوبيللو).

ويحدث أن يطول المقطع فيُعاد الموضوع-العنوان المرسّخ رئيساً كان أو فرعيّاً مرّة أو أكثر في صيغة أو صيغ جديدة. ويكون ذلك إمّا درج المقطع و/أو في نهايته. وتسمّى هذه العمليّة إعادة صياغة. فإذا كان الموضوع- العنوان، على سبيل المثال، هو "الفرس" فبإمكان الواصف أن يعيد صياغته فيقول "الدابّة" ثمّ "الحيوان" الخ...

تتضافر كلّ هذه العمليّات اللغويّة على بناء المقطع الوصفيّ وعلى إكسابه اتّساقاً وانسجاماً(*). ومع ذلك فعمليّة تحديد المظاهر هي، بنائيّاً، العمليّة الوحيدة الإجباريّة إذ لا حديث، في غيابها، عن وصف بحصر المعنى. أمّا سائر العمليّات فاختياريّة رغم ما قد يكون لها من أهميّة في مستوى الدلالة خاصّة في القصّ الواقعيّ وفي كلّ قصّ قائم على المحاكاة(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ وصف، مقطع وصفيّ، محاكاة.

م. ن. ع.

## عون راجع عامل
*(Agent/Agent)*

## عون سرديّ
***Instance narrative/Narrative Instance***

تدلّ لفظة (Instance) على القائم بالفعل في النصّ السرديّ(*). وتفيد هذه اللفظة الذات الناهضة بالفعل المذكور (Gabrielle Gourdeau, 1989). وقد آثرنا ترجمتها بمصطلح "عون" مفضّلينه على مصطلحات أخرى مُتداولة من قبيل مقام وهيئة ومحفل وغيرها لأنّ "عوناً" لدى السرديّين البنيويّين يفيد القائمَ بالفعل سواء أكان هذا الفعل سرداً(*) أم تبئيراً(*) أم عملاً(*).

وقد أدرج "جونات" (Genette, 1972) هذا العون في مقولة الصوت(*). ومثلما يُطلق العون السرديّ على عون البثّ (مؤلّفاً واقعيّاً(*) كان أو مؤلّفاً ضمنيّاً(*) [مؤلّفاً مجرّداً(*)] أو راوياً(*)، أو شخصيّةً(*) راوية) يُطلق على عون التلقّي (قارئاً واقعيّاً(*) كان أو قارئاً ضمنيّاً(*) [قارئاً مجرّداً(*)] أو مرويّاً له(*)). وقد ألحقت "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) بأعوان السرد أعوانَ التبئير(*) أي المبئّر(*) والشخصيّة(*) المبأّرة(*) والمبأّر له الذي يرصد له التبئير. وأضافت "بال" ضرباً آخر من الأعوان هو الشخصيّة الفاعلة أو الممثّل(*).

وعلاوة على المستوى الأفقيّ الذي يترابط فيه أعوان السرد أزواجاً (مؤلّفاً(*)/ قارئاً(*) وراوياً/ مرويّاً له ومبئّراً/ مبأّراً له) فقد نُظر إلى أعوان السرد من خلال ما يجمع بينهم من علاقة تضمّن واحتواء. وهذه العلاقة التراتبيّة تجعل المبئّر مندرجاً في الراوي والراوي مندرجاً في المؤلّف ومقابل ذلك يكون المبأّر له مندرجاً في المرويّ له والمرويّ له مندرجاً في القارئ.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ صوت، مؤلّف واقعيّ، مؤلّف ضمنيّ، مؤلّف مجرّد، راوٍ، شخصيّة، قارئ واقعيّ، قارئ ضمنيّ، قارئ مجرّد، مرويّ له، تبئير، المبئر، مبأّر، ممثّل، مؤلّف، قارئ.

ع.ع



## غريب *Etrange/Strange*

الغريب هو ما يرد في نصّ سرديّ(*) من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقليّاً. وقد استخدم "تودوروف" (Todorov, 1970)، في إطار حديثه عن الفانتاستيكيّ(*)، هذا المصطلح ليوضّح به حسم القارئ(*) و/أو الشخصيّة(*) تردُّده إزاء الظاهرة الخارقة: أينسبها إلى الواقع أم يرفض نسبتها إليه؟ فإذا مال القارئ أو الشخصيّة إلى الإقرار بأنّ قوانين الطبيعة ثابتةٌ لا تتغيّر وأنّ إمكان استعمال هذه القوانين بالذات لتفسير الظاهرة الخارقة مطلوبٌ انتهى إلى جنس الغريب.

وعادة ما يتمّ التفسير بقياس الشاهد الخارق على الغائب المعروف أي على التجارب السابقة. ومن ثمّ، فزمان الغريب هو الماضي. وللغريب، إضافة إلى خصيصة حسم التردّد القائم في الفانتاستيكيّ هذه، سمةٌ أخرى تتمثّل في انبثاث الغريب في حقل الأدب الواسع. ففي أقصوصة "الخضاب" (فوزيّة العلوي، الخضاب)، تسعى الراوية إلى تقديم تفسير لوفاة فتاة الحنّاء. ولكن على طريقتها الخاصّة: تخرج المرأة من الجدار وتخضّب بالحنّاء يد الأميرة وقدمها وسائر جسمها. ثمّ بشفرة حادّة تفصد لها عرقاً فيتدفّق الدم. ويرتخي جسد الفتاة/الأميرة. فتغرق الغرفة في العتمة وتعود امرأة الظلّ إلى الجدار. إنّ وضع الفتاة المتيّمة عشقاً بالحنّاء والحالمة بأن تكون كبلقيس وزنّوبيا قد يفسّر التهيّؤات التي راودتها وهي وحيدةٌ في غرفتها. فهي، إذ تستعين على الحنّاء بالأصابع وبشفرة السكّين الحادّة، قد تكون هي من فصدت عرقها بنفسها.

ويتميّز الغريب أساساً بكونه أدبَ الهلع والخوف. ففي رواية "أبواب المدينة" أكثر من مقطع يشفّ عن مثل هذا الهلع: «كانت في الوسط، رَمَتِ العصا ونفخت، فخرج دخانٌ وماء. ثمّ بدأ رأس العصا يتحرّك، وبدأ الثعبان الأحمر يقفز. وصل إلى المرأة

فسكنت الريح وعادت، التفت الثعبان إلى الوراء، ثمّ قفز وابتعد. صرخت النساء، صرخت المدينة، وركض الثعبان بعيداً. تبعته المرأة ثمّ سألت:

- أين المرأة الثالثة؟

دنت منه إحدى النساء وقالت بصوت أبحّ:

- إذا هرب الثعبان ستموت المدينة. وإذا ماتت المدينة يتهدّم قبر الملك، وإذا تهدّم القبر، انتهى كلّ شيء» (إلياس خوري، أبواب المدينة).

لعلّ في تناصّ(*) هذا المثال مع عصا موسى في القرآن ما يجعل العمل الخارق من قبيل السحر. وفي اعتبار الأمر سحراً تفسيرٌ للظاهرة الخارقة وتبريرٌ مسبّقٌ للخوف.

وبهذا يحقّق الغريب للفانتاستيكيّ شرطاً وحيداً هو وصف ردود الأفعال وخاصّة منها الخوف. وهو وصف يرتبط بمشاعر الشخصيّات وأحاسيسها لا بأحداث مادّيّة تتحدّى العقل.

► **الموادّ ذات الصلة**. ـ فانتاستيكيّ، عجيب، خارق.

أ.س.

# فاء

## فاتحة *Incipit/Opening*

تعتبر بداية النصّ(•) الأدبيّ من أكثر أجزائه ومفاصله أهمّية وإثارة للانتباه لأنّها منطلق الاتّصال الحقيقيّ بين النصّ ومؤلّفه(•) من جهة وقارئه(•) من جهة أخرى إذا تجاوزنا النصوص الموازية(•) المؤطّرة للنصّ (Paratexte). فالفاتحة فاصلة واصلة. إنّها قد تحمل علامات أجناسيّة وأسلوبيّة ومعجميّة تشدّ النصّ إلى مجال تناصّي (Intertexte) لا محدود ليس تاريخ الجنس الأدبيّ(•) إلا دائرة من دوائره، ولكنّها أيضاً موضع العبور من فضاء خطابيّ واسع إلى فضاء خطابيّ محدّد. فالنصّ يحتاج منذ الفاتحة إلى الإقناع بقيمته باعتباره كلاماً جديداً وإن كانت الوشائج بالسابق من الكلام وثيقة. وفي ضوء الوصل والفصل، تتباين الفواتح بتباين الأجناس في الشفويّ والمكتوب وباختلاف العصور والتيّارات الأدبيّة. ففي الحكاية الشعبيّة(•) والحكاية المثليّة(•)والمقامة(•) وأدب الأخبار(•) يدشّن النصّ بعبارة تشدّه إلى تقليد أجناسيّ وثقافيّ مثل "يُحكى أنّ" و"زعموا" و"حدّثنا فلان قال". وفي الرواية(•) الواقعيّة يميل الكثير من المبدعين إلى الابتداء بتصوير الفضاء الذي ستدور فيه الأحداث(•) ويبرز الأبطال(•). وإذا كانت هذه العلامات المثيرة لذاكرة القارئ الأدبيّة تمثّل جزءاً من ميثاق قراءة(•) ضمنيّ، فإنّ الفواتح قد تكون أيضاً موضعاً لميثاق صريح يعلن فيه الكاتب مشروعه الكتابيّ، وهو ما يمكن أن نراه أحياناً في السيرة(•) والسيرة الذاتيّة(•) والرحلة(•) وغيرها.

وتطرح الفاتحة مشكلة إجرائيّة اختلف في شأنها الباحثون، وهي الحدود النصيّة للفاتحة: أين تنتهي بل أين تبدأ؟ فقد رآها البعض في الجملة الأولى وحدها ومال آخرون إلى اعتبارها الوحدة النصيّة الأولى. وقد اقترح "دال لونغو" (Del Lungo,1993) بعض المقاييس المحدّدة لنهاية هذه الوحدة:

(*) العلامات غير اللغويّة من وضع الكاتب شأن العلامات الطباعيّة والبياض الفاصل...الخ.

(*) العبارات الدالّة على اختتام وحدة وابتداء أخرى.

(*) تغيّر نمط الخطاب كالمرور من السرد(*) إلى الوصف(*) أو العكس.

(*) تغيّر في الصوت السرديّ(*) أو المستوى السرديّ(*) أوالتبئير(*)...

وهي مقاييس مساعدة ولكنّها لا تحسم مشكلة الحدّ باعتبار صعوبة تقسيم النصّ الأدبيّ. فالعلامات الشكليّة الفاصلة لا تكون بالضرورة فواصل أغراضيّة ودلاليّة حاسمة والعكس أيضاً. بل إنّ مشكلة الحدّ لا تطرح سؤال النهاية فحسب وإنّما سؤال البداية أيضاً. فمن الجائز أن تكون الحدود غير واضحة تمام الوضوح بين الفاتحة النصيّة والنصوص الموازية التي تسبقها في الكتاب نفسه، وخاصّة التي يكتبها المؤلّف صاحب النصّ مثل المقدّمة وتنبيه القارئ وغيرها من عتبات النصّ.

ولكنّ هذه المشكلة الإجرائيّة لا تحجب أهميّة الفاتحة باعتبار قيامها بوظائف كثيرة. فهي إذ تعلن بداية نصّ جديد قد تسعى إلى تبرير وجوده والإقناع بجدواه. ففي القصص المرجعيّ(*) قد يشير الكاتب إلى نصوص سابقة في الموضوع ويبيّن نواقصها والأسباب الكامنة وراء التأليف الجديد (مصادر أخرى، طلب كتابة، شهادة على تجربة معيشة). وفي السرد التخييليّ(*) قد يسعى الراوي(*) إلى الإيهام بأنّ المرويّ(*) قد حدث فعلاً. وترتبط بهذه الوظيفة التبريريّة الإقناعيّة وظيفة تنميطيّة مدارها على بيان انخراط النصّ في سنّة من سنن الكتابة المعهودة (جنس أدبيّ، أسلوب، إلخ). وتتجلّى هاتان الوظيفتان في خطاب على الخطاب(*) مباشر حيث يتحدّث النصّ عن ذاته وعن نصوص أخرى حديثاً صريحاً أو من خلال إحالات تناصّيّة متفاوتة البروز. والفاتحة تستجيب بذلك لأفق انتظار محدّد وتبني في الآن ذاته أفق انتظار جديداً بتهيئة القارئ لتقبّل خطاب مخالف وإن ظهر انخراطه في المعهود من الكتابة، إذ من الجائز أن تتّخذ الإحالة على الأجناس والأساليب السابقة شكل المحاكاة الساخرة(*) أو شكل خطاب مع القارئ لمواجهته بعزوف صريح عن المواضيع والأشكال المتداولة ودعوته إلى تجربة طريفة. ولكنّ دوران النصّ على ذاته قد يكون باهتاً محجوباً بوظيفة أخرى قد تهيمن هيمنة جليّة هي الوظيفة الإخباريّة، ومدارها على الإخبار عن الشخصيات(*) ومكان(*) الأحداث وزمانها إخباراً متدرّجاً من العامّ إلى الخاصّ ومن الهدوء إلى الحركة والتوتّر، أو إخباراً يضع المرويّ له(*) مباشرة في قلب الأحداث وفي مواجهة أكثر الشخصيّات فاعليّة، وفي الحالتين لا تكاد الفاتحة تُظهر حتّى تُخفي ولا تكاد تتبسّط في الإخبار

حتّى تعلّق السرد بالوصف أو الاستطراد أو غيرهما. ويمثّل كلّ ما ذكرنا عوامل مساعدة على قيام الفاتحة بواحدة من أهمّ وظائفها هي الوظيفة الاستدراجيّة الإغرائيّة. فالكاتب يحرص منذ المستهلّ على شدّ انتباه القارئ وأسره في شباك النصّ إما بإغرائه بالجديد في اللغة والشكل والموضوع وإمّا بتشويقه إلى اكتشاف مجاهل سرديّة لا تمثّل مواطن الضوء الإخباريّة والدلاليّة المنتصبة في بداية الطريق إلّا علامات تقود إلى ألغاز عصيّة، وإن كانت "خطط الإغراء، كما يقول "دال لونغو" (Del Lungo, 1993)، هي من الكثرة والتنوّع حدّ إمكان القول إنّ كلّ فاتحة نصيّة تمثّل حالة خاصّة".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تخييل، ترتيب زمنيّ، تناصّ، خاتمة ، خطاب على الخطاب، راوٍ، قارئ، قصص مرجعيّ، مرويّ له، ميثاق سرديّ، ميثاق قراءة، ميثاق مرجعيّ، مؤلّف، نصّ، نصّ سرديّ.

ن . ب

## فاعل *Actant/Actant*

يرجع استنباط هذا المصطلح السرديّ إلى "غريماس" (Greimas, 1966)، وهو مفهوم مجرّد مشتقّ في اللّغة الفرنسية من لفظ "Action" أي الفعل(*) أو العَمل(*). والفاعل (Actant) يعني القائم بالفعل. وينبغي تمييز الفاعل من الشخصية(*) التي تتجسّد في القصّة(*) من خلال صفاتها وأحوالها وأعمالها. ذلك أنّ الشخصيّات تنتمي إلى مستوى السطح وهي لا تحصى عدّاً، في حين أنّ الفواعل تنتمي إلى مستوى العمق وعددها لا يتجاوز في كلّ التجسيدات السرديّة ستّة، هي:

المرسل(*) (Destinateur) وهو الواعز على البحث عن موضوع القيمة(*).

المرسل إليه(*) (Destinataire) وهو الذي يؤول إليه موضوع البحث.

المساعد(*) (Adjuvant) وهو الذي يقدّم العون للذات للحصول على الموضوع.

المعارض(*) (Opposant) وهو الذي يعرقل سعي الذات إلى الحصول على الموضوع.

الذات (Sujet) وهي المعنيّة بالحصول على الموضوع.

الموضوع (Objet) وهو ما تسعى الذات في طلابه.

والعلاقات التي تقوم بين الفواعل تكوّن منوال الفواعل(*) (Modèle actantiel). ومن

هنا فإنّ الفاعل يمكن أن يتطابق والشخصيّة، ويمكن أن تجتمع شخصيات متعدّدة لتكوّن فاعلاً واحداً، ويمكن للشخصيّة الواحدة أن تنطوي على أكثر من فاعل واحد. ويمكن للفاعل أن يكون شخصيّة أو شيئاً أو فكرة أو قيمة. إنّ الفاعل يحدّد تركيبيّاً من خلال الموقع الذي يحتلّه في التتابع المنطقيّ للسرد (المسار السرديّ(•))، ويحدّد بنائيّاً من خلال المحتوى الجهيّ(•) (Modal) المخصوص الذي يضطلع به.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ منوال الفواعل، ممثّل، شخصيّة، قصّة، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض، مسار سرديّ.

م. ق.

## فانتاستيكيّ

***Fantastique / Fantastic***

الفانتاستيكيّ جنسٌ خِطابيّ يتولّد من التردّد الذي يحصل للقارئ(•) و/أو الشخصيّة(•) عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالَم كأن يظهر الشيطان أو الجانّ أو مصّاص الدماء فجأةً، فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفيْن: إمّا أن يعتبر الخارق وهماً وخيالاً فتظلّ قوانين العالَم على ما هي عليه ويكون ما يمرّ به من قبيل الغريب(•). وإمّا أن يعتبر أنّ بالإمكان ظهورَ الشيطان، وإنْ في حالات نادرة، فيكون للواقع، آنذاك، قوانينُ مجهولةٌ تتحكّم فيه. وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب(•) (Todorov, 1970). وتردّد القارئ بين التفسيريْن هو الذي يخلق الإيهام بالفانتاستيكيّ. فهو بمجرّد أن يتجاوز هذا التردّد إلى أحد الجنسيْن المجاوريْن يتلاشى الفانتاستيكيّ. وهذا يعني أنّ زمان الفانتاستيكيّ وجوباً هو الحال.

وقد راج الفانتاستيكيّ في الغرب ردَّ فعلٍ مضاداً على طغيان الوضعانيّة والعلمويّة. وشهد القرن التاسعَ عشرَ في أوروبّا عصرَه الذهبيّ. وطوّر روائيّو أمريكا اللاتينيّة مفهوم الفانتاستيكيّ عندما مزجوا بينه وبين النـزعة الواقعيّة. فكان ما يُسمّى الواقعيّةَ السحريّةَ.

ولئن لم يشهد الأدب العربيّ انتشار الفانتاستيكيّ إلّا في الربع الأخير من القرن العشرين فقد عرف تجسيده المبكّر في أقصوصة "السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود" (يحيى حقّي، الأعمال الإبداعيّة). وقد قدّم لها بالقول: «بعد قراءة إدغار ألان بو.. يشعر الكاتب بأسرار غريبة تهبط إلى نفسه وتملك عليه زمامها، وإذا انفتح أمامه فجأة باب عالم آخر مجهول فدخله لتجوب نفسُه هناك أنواعاً مختلفةً من المشاعر

والإحساسات، فإنّه لن يجد في المذهب الواقعيّ بغيته إذا أحبّ أن يعبّر عمّا شعَر به، لأنّ هذا النوع من التأليف محدود بالأوساط والتقاليد والعادات، والغرض أنّه ارتفع فوق هذا كلّه. إنّما يجد الحرّيّة التي تنعّمت بها نفسُه في القصّة الخياليّة، حيث لا يقيّده سوى أوضاع اللغة ومعلومات البشر العامّة».

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ أقصوصة، عجيب، غريب، خارق.

أ.س.

**فسحة** راجع **مدى** *(Portée/Reach)*

## فضاء

*Espace/Space*

وجّه الإنشائيّون عنايتهم إلى الزمنيّة ومنطق الأعمال(*) والوظائف(*) والعلاقة بين الشخصيات(*). ولم يلتفتوا إلى تمثيل الفضاء في القَصَص أي لم يقدّموا نظريّةً متكاملةً للفضائيّة السرديّة، وإن تعرّض بعضهم للفضاء عند دراستهم الخطاب القصصيّ(*).

والمقصود بالفضاء في القَصَص الفضاءُ التخييليّ والمعطيات التي لها بالأعمال(*) المتخيَّلة صلة. إلا أنّ بعض الدارسين، من أمثال "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard, 1957) لم يفُتهم وضعُ خطّة عمل للبحث في المسألة وتقديم توجّه رئيس فيها. فقد اقترح ما سمّاه "إنشائيّة الفضاء" أو "علم النفس النسقيّ لمواقع حياتنا الحميمة". ويقوم تصوّر "باشلار" على دراسة القيم الرمزيّة المرتبطة إمّا بما يراه الراوي(*) أو شخصيّاتُه من مشاهد وإمّا بأمكنة الإقامة كالمنزل والغرفة المغلقة، والسرداب والأنبار والسجن والقبر وما إليها أي بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، المحصورة أو الشاسعة، المركزيّة أو الهامشيّة، الجوفيّة أو الهوائيّة. وهي ضروبٌ من المقابلات ينتشر فيها متخيّل كلٍّ من المؤلّف(*) والقارئ(*).

واقترح "رولان بورنوف" (R. Bourneuf, 1970)، في إطار الخطّة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرواية، أن توصَف طوبوغرافيا الفعل وتُفحَص مظاهر الوصف وتُلاحَظ وظائف الفضاء في علاقتها بالشخصيّات وبالأوضاع وبالزمن وأن تُقاس درجة كثافة الفضاء أو سيولتِه وتُستنتَجَ القيم الرمزيّة والإيديولوجيّة المتّصلة بتمثيلها.

ونبّه "فيليب هامون" (Ph. Hamon, 1975) على أنّه توجد أمكنة تتجمّع فيها الأخبار وتُتناقَل وتُتبادَل وتتّخذ شكل الإخبار. ومثالُها ركن المسارّة وبهو اللقيا ومكانُ العبور والموقع الذي منه تُشاهَد المناظر و"دكّان الحلّاق" وصالون الحلاقة و"الحنفيّة" العموميّة وعين الماء والبئر.

إلّا أنّ هذه الاقتراحات ظلّت مشاريع غير مكتملة. فقد سعى "هنري ميتران" (Henri Mitterand, 1980,1986) من بين نقّاد آخرين إلى البحث، في الخطاب الأقصوصيّ، عن قابليّة المكان للتوظيف السرديّ (Narraticité)، بدل النظر في سرديّته(*) (Narrativité). ويعني ذلك استخراجاً لمجموع الخصائص التي تجعل ضبط المكان ضروريّاً للإيهام بالواقع. فالمكان هو الذي يثبت أنّ القَصَص التخييليّ حقيقة لا لبس فيها. وللاسم يُطلَق على المكان قيمةُ تأصيل الحكاية(*) عبر علاقة تداعٍ يزيل كلّ ريب لدى القارئ. فكلّما كان المكان حقيقياً كان كلّ ما يجاوره أو يقترن به حقيقيّاً أيضاً. إلّا أنّ هذه الاعتبارات التي فرضها تعاملٌ منهجيٌّ قبليٌّ لا يمكن أن يُعتدّ بها نظريّةً للمكان السرديّ. فهذه النظريّة لمّا ينجزها السيميائيّون. وربّما يعود حذرُهم في سحب المقتضيات النظريّة لدراسة الشخصيّات على دراسة الظروف الفضائيّة إلى أنّ:

- الشخصيّة متحرّكة، في حين أنّ المكان ثابت.
- الشخصيّة حاضرةٌ أو غائبةٌ لا تفقد دورها في البنية الفاعليّة في حين أنْ لا قيمة للمكان إلّا إذا حدث فيه شيء ما.
- المكان يقتضي الشخصيّاتِ والأعمالَ.
- التعرّض للأماكن في الرواية يحتاج من المرء إلى أن يكون راسمَ خرائطَ. ولا يخفى ما في تحويل خطّيّة الخطاب النقديّ إلى لغة الخريطة الطوبوغرافيّة المجدْوَلة من إملال وإضجار.

واللافتُ للنظر أنّ المبادرين إلى دراسة الفضاء في القَصَص هم أولئك السرديّون الذين نظروا في إنشائيّة الأقصوصة. وأوّلُهم "هنري ميتران" الذي عمل على إيضاح تصوّره لما سمّاه قابليّة المكان للتوظيف السرديّ اعتماداً على أقصوصة طويلة لـ"بلزاك" هي "فرّاغوس" (Ferragus). وكذا فعل "دانيال غروينوفسكي" (Grojnowski, 1993). فقد ذكر أنّ تحديد فضاء للأقصوصة يقتضي أن نأخذ في الاعتبار الواقع الذي تحيل عليه وجدواه بالنسبة إلى الحدث والدلالات التي يوحي بها. وبعبارة أخرى فإنّ هذا التحديد يقتضي أن نذكر، في الوقت نفسِه أو في تتابع زمنيّ، الفضاء المرجعيّ(*) والفضاء الوظيفيّ(*) والفضاء الدالّ(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ فضاء مرجعيّ، فضاء وظيفيّ، فضاء دالّ، فضاء نصّي.

أ.س.

## فضاء دالّ *Espace signifiant/Signifying Space*

يتّصل هذا المصطلح بالدلالات التي يوحي بها الفضاء كما يحيل عليه الخطاب القصصيّ(*). ويعود أمر استخراج هذه الدلالات إلى القارئ(*) المؤوّل. فما يرد في النصّ السرديّ(*) من أطر وأمكنة هي محلّ تعليق. ويكون هذا التعليق واضحاً جليّاً كلّما استهدفت القصّة التعليم وتوخّت المباشرة. فتغدو الدلالة واضحة أو بليدة كما يحلو لـ"رولان بارت" (Roland Barthes, 1982) وصفها مستعيراً هذا التقابل من تفاسير النصوص المقدّسة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، فضاء وظيفيّ.

أ. س.

## فضاء سيرذاتيّ *Espace autobigraphique/Autobiographical Space*

هو مصطلح ابتدعه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975) انطلاقاً من مؤلّفات أندريه جيد (André Gide) وفرنسوا مورياك (François Mauriac). ويقصد به الإطار العامّ الذي يرغب مؤلّف(*) العمل الروائيّ في أن يقرأ نصّه التخييليّ(*) ضمنه قراءة سيرذاتيّة مرجعيّة (نفسه). ويعبّر المؤلّفون عن هذه الرغبة إمّا بما يبثّ رواتهم(*) داخل النصّ من قرائن وإشارات تحيل إلى سير الروائيّين الذاتيّة وحيواتهم الواقعيّة، وإمّا بما يطلقون من آراء ومواقف يؤكّدون بها أنّهم ما كتبوا الرواية(*) إلّا للتّعبير عن حقيقة ذواتهم وأنّ تفضيلهم الرواية على أدب الذات من سيرة ذاتيّة(*) ويوميّات خاصّة(*) ومذكّرات(*)، إنّما يعود إلى تفوّق الكتابة التخييليّة على الكتابة المرجعيّة في القدرة على النفاذ إلى أعماق النفس ونقل حقيقة سيرة المرء في تعقّدها وتعدّد أبعادها.

وقد اعتبر "لوجون" أنّ هذه التصريحات وإن كانت في ظاهرها تحطّ من شأن السيرة الذاتيّة، فإنّها في باطنها تخفي مشروعاً سيرذاتيّاً وتتضمّن دعوة صريحة للقارئ(*)

إلى تقصّي هذا المشروع داخل النصّ الروائيّ وتتبّع أبعاده، بالوقوف على التشابك بين الرواية والسيرة الذاتيّة ووصل العالم المتخيّل بالعالم المرجعيّ. ولذلك عدّ "لوجون" هذه التصريحات ضرباً من الميثاق الاستيهاميّ(*) الذي يقترب بالرواية من السيرة الذاتيّة دون أن يجعلها تتماهى بها، ويقترب بالسيرة الذاتيّة من الرواية دون أن يجعلها تستولي عليها. وهو بذلك يجعل النصّ الروائيّ ذا طابع ثنائيّ مزدوج يجمع الفضاء السيرذاتيّ بين هويّته التخييليّة وهويّته المرجعيّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سيرة ذاتيّة، يوميّات خاصّة، مذكّرات، ميثاق قرائيّ، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق روائيّ، ميثاق مرجعيّ، ميثاق استيهاميّ، رواية، مؤلّف، قارئ، نصّ، تخييل، راوٍ.

م.آ.م

## فضاء مرجعيّ

*Espace référentiel/Referring Space*

حفزت الأقصوصة، في إطار الخطاب القصصيّ(*)، همّةَ الإنشائيّين إلى إيلاء الفضاء عنايةً كانت منتفيةً. ومن المفاهيم التي استُخدمت لدراسة الفضاء الفضاءُ المرجعيّ (Grojnowski, 1993). فالأقصوصة تأخذ، كلّ مرّة، المرويّ له(*) من عالمه إلى عالم آخر متخيّل. فيتحقّق له جانب من الاغتراب. وليست الأمكنة المشاكلة(*) بأقلّ من الأمكنة المفارقة تحقيقاً للذّة الاغتراب. والفضاء المقدَّم للمرويّ له هو موضوع كشف. فلدى إنهاء المرويّ له الأقصوصة تتشكّل في ذهنه صورة المكان الموصوف. على أنّ هذا المكان لا يكون وجوباً الفضاء الذي تدور فيه أحداث الأقصوصة. من ذلك أنّ في أقصوصة "ألِف" لـ"بورخس" (Borges) يروي مجرمُ حربٍ نازيٌّ، وهو في السجن، مسيرته ويبرّرها بالمهمّة التي أوكِلت إليه، وهي بثّ الفوضى حيثما أمكن أن يقوم نظام جديد. وقد ذكر الراوي السجن الذي يوجَد فيه من دون أن يكون هذا السجن مرجعاً للأقصوصة التي خُصِّصت برمّتها للسيرة والتأمّل. فذكر السجن كعدم ذكره لا يؤثّر في مسار الحكاية(*). لكنّ ذكره يحقّق للمرويّ له المتماهي مع القارئ الواقعيّ(*) لذّة الشعور بالاغتراب آنيّاً عن العالم الحقيقيّ الذي فيه يعيش.

والمكانُ هو ما يصوغه النصّ السرديّ(*). أمّا ما تعوّدنا أن نربط بينه وبين حقيقة المكان كما هو في واقع البشر أو كما يُفترَض أن يكون، فمن غير الصواب، اللهمّ إلّا

في الجماليّة الواقعيّة التي ليست سوى حالة مفردة. ففيها تحيل الأماكن المذكورة على أماكن حقيقيّة (Daniel Grojnowski, 1993). وبصفة عامّة، فالأدب القصصيّ التخييليّ يصف مواقع وبيوتاً ومشاهد طبيعيّةً. والأقصوصة تنجز ذلك بطريقة تخصّها. فتفضّل مظاهرَ أو عناصر يمكن تصنيفها كالتالي: الديكور(*) والمكان المحدّد(*) والمكان المزدوج(*) والجهاز(*) والمسار(*).

► الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء وظيفيّ، فضاء دالّ، ديكور، مكان محدّد، مكان مزدوج، جهاز، مسافة.

أ.س.

## فضاء وظيفيّ

*Espace fonctionnel/Functional Space*

إنّ تحديد الفضاء(*) في النصّ السرديّ(*) يقتضي أن نأخذ في الاعتبار الواقع الذي يحيل عليه هذا الفضاء وجدواه بالنسبة إلى الحدث(*) (Grojnowski, 1993). وإذا خصّ الواقعُ المشارُ إليه في الخطاب الفضاءَ المرجعيَّ(*) فإنّ الجدوى تخصّ الفضاء الوظيفيّ حيث تدور الأحداث. وباعتبار الحكاية ملازمةً للخطاب القصصيّ فإنّ تمثيل المكان أي تنزيلَه في مجموع الأحداث يبرز وظيفته في سيرورتها. من ذلك أنّ أماكن مختلفةً في الرواية(*) تعلن عن تعدّد أطوار في حين أنّ اكتفاء الأقصوصة(*) بمكان وحيد دليلٌ غالباً على أنّها تتبنّى طوعاً المغامرة الداخليّةَ حيث يهيمن التأثّر واضطرابات النفس.

وفضاء الأقصوصة الخاصُّ يوحي به ما يعلن عنه الخطاب من ديكورات(*) وما يعرضه من أماكن مختلفة. فهذه الأماكن ترشد إلى وجود مغامرات ترد في الغالب متتاليةً متسلسلةً تسلسلاً دقيقاً. وهو ما يعني أنّ "واقعيّة" الأقصوصة هي نتاجٌ للتناسق القائم في الحكاية(*) الموزّعة إلى أطوار أكثرَ ممّا هي نتاجٌ لجماليّة تبالغ في الإيهام بالواقع.

► الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، فضاء دالّ، جهاز.

أ. س.

## فعل
*Action/Action*

تعرّف كلمة "فعل" في السرديات(*) بكونها تعني التنظيم السياقي للأعمال(*) أو الأحداث(*)، سواء كان ذلك التنظيم مرتّباً أو جاهزاً أو تولّى تنضيده فاعل(*) مخصوص. ولذلك عدّت علاقة الفعل بالحدث علاقة عامّ بخاصّ أو جزئيّ بكلّي. ويرى "جونات" (Genette, 1973) أنّ كلّ قصّة(*) تتضمّن تمثيلاً للأفعال والأحداث يجسّده السرد(*)، وتمثيلاً للأشياء والشخصيات يجسّده الوصف(*).

ويعتبر "غريماس" (Greimas, 1966) أنّ الفعل يمكن أن يعتبر نتيجة التحويل ـ في موضع ما من المسار التوليديّ ـ لبرنامج سرديّ(*) بسيط أو مركّب. فإذا تعلّق الأمر ببرنامج سرديّ مركّب فإنّ مختلف البرامج السرديّة التي يتألّف منها تتطابق والأعمال أو الأحداث التي تكوّن الفعل. ومعنى هذا أنّ الفعل هو برنامج سرديّ كُسيت عظامُه لحماً وجسّد الذاتَ فيه ممثّل(*). فالحصول على شغل فعلٌ يتجلّى من خلاله برنامج سرديّ تنتقل فيه الذات من علاقة انفصال(*) عن الشغل إلى علاقة اتّصال(*) به. ويمكن أن يكون الحصول على شغل من حيث هو فعل مجسّداً في برنامج سرديّ مركّب يتكوّن من عدد من الأفعال يجسّد كلاً منها برنامج سرديّ بسيط. فيكون مدار كلّ برنامج على فعل من قبيل الاستعداد والتنقّل والمقابلة والتجربة...

إنّ القصّة هي المحلّ الذي يمثّل فيه الفعلُ خطابيّاً، أي إنّ السرد يقدّم الوقائع في الزمان، في حين يبيّن الوصف التنظيم في المكان. وبعبارة أخرى فإنّ القصّة هي المحلّ الذي يتمّ فيه تمثيل الفعل تمثيلاً خطابيّاً. وما قراءة القصّة إلّا فهم الأفعال الممثّلة على نحو يجعلنا قادرين على إدراجها في سياق الحكاية(*).

ومن شأن الخطاب أن يقدّم الفعل بصورة مختزلة أو ممطّطة: فالسفر أو المعركة أو القتل أفعال يمكن أن يجسَّد كلّ منها خطابيّاً في جملة واحدة ويمكن أن يحتلّ كتاباً كاملاً.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ سرديات، عمل، حدث، فاعل، حكاية، قصّة، سرد، وصف، برنامج سرديّ، ممثّل.

م. ق.

## فعل تأويليّ *Faire interprétatif/Interpretative Act*

يندرج هذا المصطلح في مصطلح أوسع هو مصطلح البرنامج السرديّ(•). وقوام هذا البرنامج تحقيق تحوّل يكون بتجسيد كفاءة(•) إحدى الذوات الفاعلة(•) في ما تنجزه من أفعال تُغيّر بها الأحوال. وما يحصل من أحوال جديدة نتيجة ما يجري من أحداث في البرنامج المذكور يكون محلّ فعل تأويليّ تنجزه ذات موجِّهة(•) هي الذات المرسلة(•) إنجازاً قوامه تقويم ملفوظ حالة(•) وتعيين مدى صدقيّته. وهذا يعني أنّ هذه الذات تبيّن قيمة الحاصل من الأحوال في آخر أطوار البرنامج السرديّ. وقد تكون الذات الموجِّهة مجسَّمة في إحدى الشخصيات(•) وقد لا تكون (Giroud et Panier, 1983).

وهو ما يتجلّى من هذا المثال: "بقي زمناً طويلاً وهو ينقّب في الكتب حتّى قيل إنّ فكره معين لا ينضب. ولكنّه كان آيلاً إلى النضوب".

في هذا المثال ذاتان تتعلّقان بالفعل التأويليّ. أولاهما ذات تستصفى من صيغة المبنيّ للمجهول "قيل". أمّا ثانيتهما فيمثّلها الراوي(•) الذي نفى صفة عدم نضوب فكر الشخصيّة المنقّبة في الكتب منذ زمن.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ برنامج سرديّ، كفاءة، ذات فاعلة، ذات موجِّهة، ذات مرسلة، ملفوظ حالة، شخصيّة، راوٍ.

م. م. خ

## فعل تحقيقيّ راجع **عمل لغويّ** *(Acte illocutoire/Illocutionnary Act)*

## فعل التخاطب راجع **عمل لغويّ** *(Acte illocutoire/Illocutionnary Act)*

## فعل حامل على الاقتناع *Faire persuasif/Persuasive Act*

يرتبط هذا المصطلح بمصطلح آخر هو مصطلح الفعل التأويليّ(•). وهما يجتمعان في ما يسمّى الفعل العرفانيّ(•) (Faire cognitif) للقصّة(•). وقوام هذا المصطلح العمل الذي تقوم به ذات مرسلة(•). وفيه وبه تحمل هذه الذات ذاتاً أخرى على قبول ما أسندته من صفات تقويميّة إلى ملفوظ حالة(•) وعلى الاقتناع به (Giroud et Panier 1985).

ويذكر "كورتاس" و"غريماس" (Courtès & Greimas, 1979, 1986) أنّ هذا الفعل مرتبط شديد الارتباط بمسألة التلفّظ(*). ومدار ذلك على دعوة المتلفِّظ المخاطَب الذي يتوجّه إليه بالقول ليقبل العقد التلفّظيّ المقترح عليه حتّى يكون التواصل بينهما ناجعاً. يكون ذلك بين الراوي(*) والمرويّ له(*) أو بين الشخصيّة(*) والشخصيّة أو بين الشخصيّة وذاتها. ويمكن أن نبيّن ذلك بالمثال التالي: "ترنّح زيد وهو عائد من الحانة إلى بيته حتى سقط في الطريق. فشقّ ذلك عليه ووجده مرعباً. يجب أن يقلع عن الذهاب إلى الحانة".

يشتمل هذا المثال على فعل تأويليّ صادر عن ذات موجَّهة هي ذات الشخصيّة: "وجده مرعباً". كما يشتمل على فعل حامل على الاقتناع صادر عن الذات نفسها: "يجب أن يقلع عن الذهاب".

◄ الموادّ ذات الصلة. ــ فعل عرفانيّ، فعل تأويليّ، قصّة، ملفوظ حالة، شخصيّة.

م.م.خ

**فعل مقاميّ** راجع **عمل لغويّ** *(Acte perlocutoire/Perlocutionary Act)*

**فعل الكلام** راجع **عمل لغويّ** *(Acte de langage/Speach Event)*

**فكر مباشر حرّ** راجع **خطاب فوريّ** *(Pensée directe libre/Free Sirect Thought)*

**فكر غير مباشر حرّ** راجع **خطاب غير مباشر حرّ**
*(Pensée indirecte libre/Free Indirect Thought)*

**فلاش باك** راجع **ومضة ورائيّة** *(Flash-back/Flashback)*

# قاف

**قائم بالفعل** راجع ممثّل *(Acteur, Actor)*

## قارئ *Lecteur/Reader*

هو عون التلقّي الذي يُوجَّه إليه الخطابُ المكتوب. وإذا كان هذا المصطلح مُتداولاً منذ القديم يُطلقه الرومان على عبد يُكلّفه سيّده بأن يقرأ على مسمعه بصوت عال (Larousse,1930) فإنّ مفهومه غيرُ ثابت. من ذلك أنّه في التّحاليل اللّسانيّة يتقاطع مع مفهوم السّامع لا سيّما إذا كان الخطاب شفويّاً، وقد يتّخذ وجوهاً أخرى تُحرّف معناه من قبيل قارئ لوحة زيتيّة. بل كثيراً ما يُستعاض عنه بمصطلح آخر هو المقول له(•) (Allocutaire) الذي يُناظر في الملفوظ المُرسل إليه(•) (Greimas & Courtès,1993).

وأمّا في علم الاجتماع الأدبيّ فالقارئ كائن فعليّ يوجد خارج الأثر الأدبي ويتأثّر بالأعمال الأدبيّة ويؤثّر فيها. حتّى إن "روبير اسكربيت" (Robert Escarpit, 1970) عدّه السّبب الرئيسي في الكتابة. ورأى أنّه طرف فاعل في الحوار(•) الذي يُجريه معه مؤلّفُ(•) النصّ(•). بل ذهب إلى حدّ أنّ حياة الآثار الأدبيّة لا تبدأ إلّا من لحظة نشرها. وعندئذ تقطع هذه الآثار صلتها بمؤلّفها لتشرع في رحلة مع قرّائها.

أمّا في نظريّة الأدب فالقارئ مفهوم أساسيّ مُستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر. وهو المعنيّ الأوّل بالحكم في ما نُشر حديثاً لما له من تأثير في النصّ (Sartre, 1948) حتّى إنّ مدرسة "كونستانس" ركّزت النظر في علاقة القارئ بالنصّ خصوصاً متجاوزة

علاقة المؤلّف(•) بالنصّ. ونجم عن انشغالها بالقارئ أنْ انقسم أتباعُها إلى طائفتيْن اثنتيْن:

ـ طائفة تُعرف بجماليّة التلقّي، ومن أشهر أعلامها •ياوس• (Jauss,1978) الذي يعتبر أنّ الأثر الفنيّ لا يوجد إلا من خلال جمهور القرّاء وأنّ تاريخ الأثر هو تاريخ قرّائه. فالعمل الأدبيّ، في نظره، يتميّز بقطبيْن: أحدهما فنيّ وهو النصّ الذي أبدعه المؤلّف والآخر جماليّ وهو حصيلة التحقّق الذي ينجزه القارئ. ولكلّ من النصّ والقارئ أفق انتظار مخصوص، بل إنّ تجربة التلقّي الجماليّة تكمن في ذاك اللّقاء الذي يتمّ بين الأفقيْن. وإنّ جودة العمل الفنيّة مشروطة بالمسافة الجماليّة التي تتحدّد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ.

ـ وطائفة اشتهرت بنظريّة القارئ الضمني(•)، ويمثّلها •أيزر• (Iser, 1985) الذي يرى أنّ القارئ فرضيّة النصّ ولولاه لما تحقّق أصلاً. فهو الذي يتيح للنصّ أبعاداً جديدة قد لا تكون موجودة فيه. وهذا القارئ لا يوجد في الواقع وإنّما هو قارئ ضمنيّ تبدعه عمليّة القراءة ويتمتّع بقدرات خياليّة شأنه شأن النصّ التخييلي(•). وهو قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات، في بنية النصّ، يملأها.

أمّا السرديّون فيذهب بعضهم إلى أنّ مؤلّف القصّة الحقيقيّ ليس من يقصّها فحسب وإنّما هو أيضاً من يتلقّاها (Genette,1972) ويرون أنّ القارئ، على غرار المؤلّف الذي هو العون الأصليّ المنتج للنصّ السرديّ(•)، يمكن أن يكون شخصاً واقعيّاً من لحم ودم ذا سمات نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة ومختلفاً عن القارئ المفترض(•) اختلافه عن المرويّ له(•) الذي يُخاطبه راوٍ (Lintvelt, 1981).

فمقاربات القارئ هذه تعكس حدّاً فاصلاً بين داخل النصّ وخارجه. إذ ثمّة من جهة قارئٌ مندرج في النصّ. وهناك، من جهة أخرى، قارئ ملموس ممسكٌ بيديْه الكتابَ. وإنّ ذاك القارئ الأوّل المفترض لا يعدو أن يكون دوراً مُرصداً للقارئ الثّاني بإمكانه قبوله أو رفضه.

إنّ فكرة القارئ المفترض والمندرج في النصّ قد لقيت رواجاً منقطع النظير حتّى غدت مركز استقطاب جلّ الدراسات التحليليّة. وتمخّضت عنها أصنافٌ من القارئ كثيرة. من قبيل القارئ الضمني والقارئ المُجرّد(•) والقارئ النموذجيّ(•) والقارئ المثاليّ(•) والقارئ المقتضى(•) وغيرهم. على أنّ تعدد هذه الأصناف يعكس احتفاءً بالقارئ مفرطاً. حسبنا تدبّر ثلاثة منها وهي القارئ الضّمني والقارئ المجرّد والقارئ النّموذجي حتّى نقف على مدى تماثلها.

فإذا كان القارئ الضمني هو المُستحضر في ذهن المؤلّف أثناء فعل الكتابة وهو الدور المسجّل في النصّ والمُخصّص للقارئ الواقعيّ(*) والأداة الصالحة لتحقّق النصّ فإنّ القارئ المجرّد هو مُخاطَب في النصّ يضطلع بدور المتلقّي المثالي القادر على تحقيق معنى النصّ. وهو كذلك شبيه بقارئ إيكو (Eco, 1985) النموذجيّ الذي هو "استراتيجيّة نصيّة" يتوسّل بها المؤلّف ليمنح أثره مقروئيّة ناجعة. وهو مُرسل إليه مُتخيّل لا يُحسن استيعاب النصّ وتأويله تأويلاً يُساير المقاصد التي وُجد من أجلها النصّ فحسب وإنّما يُجيد التأثير في القارئ الواقعيّ أيضاً.

وتبعاً لذلك، فالقارئ الضمنيّ والقارئ المجرّد والقارئ النموذجيّ يسهمون جميعاً في إثبات وجود مرسل إليه في النصّ السرديّ(*) حتّى إنّ وجودهم لا يتحقّق إلّا بذاك الدور المُعدّ للقارئ في النصّ(*). وهم لذلك، يرادفون المرويّ له من خارج الحكاية (Jouve, 1993).

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ مقول له، مرسل إليه، مؤلّف، قارئ ، عون سرديّ، مرويّ له.

ع.ع

## قارئ ضمنيّ

*Lecteur implicite/Implied Reader*

هو القارئ(*) المُستحضر في ذهن المؤلّف(*) أثناء فعل الكتابة. إنّه دور مسجّل في النصّ السرديّ(*) ومُخصّص للقارئ الواقعيّ(*) (Iser, 1985). والقارئ الضمنيّ أداة صالحة لتحقّق النصّ(*) وضمان مقروئيّته. وهو كائن تخييليّ أنتجه النصّ السرديّ. فالمؤلّف، وهو يكتب، يترك في نصّه السرديّ برنامجاً يخوّل للقارئ الواقعيّ أن يستشفّ منه مؤلّفاً ضمنيّاً(*) قد يتطابق مع قارئ ضمنيّ أو يتعارض. وتبعاً لذلك، فالنصّ السرديّ مثلما يفترض قدرة القارئ يبدع في الآن نفسه قارئه (Ducrot & Todorov, 1972).

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ قارئ، مؤلّف، قارئ واقعيّ، مؤلّف ضمنيّ، عون سرديّ، نصّ سرديّ.

ع.ع

## قارئ مثاليّ

*Lecteur idéal/Ideal Reader*

هو القارئ(•) الذي يفهم النصّ السرديّ(•) فهماً جيّداً ويصدّق كلّ كلمة من كلماته ويستوعب أدقّ تفاصيله وغاياته. إنّه الأقدر على تجلية المستعصي وفتح المُوصد. وهو لذلك نموذج يأمل المؤلّف(•) أن ينسج قارئ أثره الواقعيّ(•) على منواله (Gerald Prince, 1973).

▶ الموادّ ذات الصلة. _ قارئ، نصّ سرديّ، مؤلّف، قارئ واقعيّ، عون سرديّ.

ع.ع

## قارئ مُجرّد

*Lecteur abstrait/Abstract Reader*

القارئ المجرّد حسب "شميدت" (Schmidt, 1974) هو المُخاطَب في النصّ الذي إليه يتوجّه المؤلّف المُجرّد(•). وهو، في القصص عون سرديّ(•) إشكاليّ تفصله عن الذات الفعليّة أبعادٌ اجتماعيّة وإيديولوجيّة. وينضوي في الأثر الأدبيّ دون أن يكون مُمثّلاً فيه بصفة صريحة (Pierre Van Den Heuvel, 1985). فالقارئ المُجرّد قارئ مثاليّ(•) ضمنيّ(•) (Lintvelt, 1981) ينظّم النصّ ويحاوره المؤلّف المُجرّد طوال عمليّة الكتابة. وبهذا المعنى هو شبيه بالمصفاة (Jean-Michel Adam, 1976).

▶ الموادّ ذات الصلة. _ مؤلّف مجرّد، عون سرديّ، قارئ مثاليّ، قارئ ضمنيّ.

ع.ع

## قارئ مُفترض

*Lecteur virtuel/Virtual Reader*

يتصوّر المؤلّف(•) أثناء تأليفه قصة(•) قارئاً(•) مُعيّناً يخصّه بسمات وقدرات ومواقف من الناس خاصّة وعامّة. فهو قارئ مضمر بصدد الإنصات إلى الملفوظ. وهو محض افتراض ليس غير. وغالباً ما يكون مختلفاً عن القارئ الواقعيّ(•) لأنّه قارئ متخيّل. ورغم ما قد يحصل من تشابه أو تماهٍ بينه وبين القارئ الواقعي فإنّ ذلك لا يعدو أن يكون استثناءً (Prince, 1973).

▶ الموادّ ذات الصلة. _ مؤلّف، قصّة، قارئ، قارئ واقعيّ.

ع.ع

## قارئ مُقتضى

***Lecteur impliqué/Implicated Reader***

القارئ المقتضى بناء ذهنيّ مُستخلص من مجموع النصّ السرديّ(*). وهو مُستقلّ عن القارئ الواقعيّ(*) ومُناظر في طبيعته المؤلّف المقتضى ويشترك معه في مستوى سرديّ(*) واحد. إنّه قارئ(*) مُمكن حتّى إنّ "جونات" (Genette, 1983) فضّل تسميته القارئ المُفترض(*) مُنبّهاً لصعوبة التمييز بينه وبين المرويّ له(*) من خارج الحكاية(*).

▶ **المواد ذات الصلة.** ـ قارئ واقعيّ، مؤلّف مقتضى، مستويات سرديّة، قارئ، مرويّ له.

ع.ع

## قارئ ملموس راجع قارئ واقعيّ

***(Lecteur concret/Concrete Author)***

## قارئ نموذجيّ

***Lecteur modèle/Model Reader***

هو مفهوم مُستخدم غالباً في تحليل الخطاب يخوّل تمييز القارئ الواقعيّ(*) من القارئ المُقتضى(*). والقارئ النموذجيّ كائن مُجرّد يُستخلص استخلاصاً من النصّ. إنّه "استراتيجيّة نصيّة" (Eco, 1989) يتوسّل بها المُؤلّف(*) حتّى يُوفّر لأثره مقروئيّة ناجعة. فهو المُرسل إليه(*) المُتخيّل الذي لا يقتصر على استيعاب النصّ السرديّ(*) وتأويله تأويلاً يُساير المقاصد التي وُجد من أجلها النصّ فحسب بل يُجيد التّأثير في القارئ الواقعيّ أيضاً. ولكلّ نصّ سرديّ، مُغلقاً كان أو مفتوحاً، قارئٌ نموذجيّ مخصوص. والقارئ النموذجيّ هو نموذجيّ في فهمه مقاصد المؤلّف جرّاء ما يتحلّى به من معرفة موسوعيّة ومُؤهّلات لسانيّة وقُدرات تواصليّة تمكّنه جميعها من فهم النصّ وتأويله. إنّه مُتلقّ مثاليّ ينشده الراوي(*) (نفسه).

وقد وجّهت إلى قارئ(*) "إيكو" النموذجيّ نُقودٌ تُشكّك في إجرائيّته. من ذلك أن "إيكو" مضطرّ في تصويره ردود أفعال قارئه النموذجيّ إلى اعتماد ردود أفعال قارئ تجريبيّ لا يعدو أن يكون "إيكو" نفسه (Jouve,1993). وبالتالي من الصعوبة بمكان تمييز نشاط "التأويل النقديّ" الذي هو ذاتيّ من نشاط التعاون التأويليّ الذي برمجه النصّ

والمرصد للقرّاء كلّهم لأنّ الحدود بين النشاطيْن رهيفة جدّاً. ومن ثمّة فمقاييس "إيكو" غامضة وملتبسة (نفسه). فقارئه النموذجيّ شأنه شأن القارئ الذي اقتضاه النصّ لا يزيد عن كونه، رغم ذلك كلّه، مجرّد حدس وتخمين بل قارئاً تخييليّاً دائماً (Walter Ong, 1990). حتّى إنّ "وليام راي" ذهب إلى أن موقف "إيكو" من القارئ النموذجيّ ينطوي على تناقض صارخ بين النظريّة القائلة بانطواء كلّ نصّ على قارئ نموذجيّ مخصوص والتطبيق القاضي بتمييز النصوص المفتوحة من المغلقة وقصر القارئ النموذجيّ على المفتوح منها دون المغلقة (William Ray, 1987).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ قارئ، قارئ واقعيّ، قارئ مقتضى، مؤلّف، مرسل إليه، نصّ سرديّ.

ع.ع.

## قارئ واقعيّ

*Lecteur réel/Real reader*

هو كائن تاريخيّ من لحم ودم شأنه شأن المؤلّف الواقعيّ(*). وهو لا ينتمي إلى الأثر الأدبيّ وإنّما مكانه دنيا الناس. وإنّ صورته لَمُتغيّرة بتغيّر الأحوال التي تُنجز فيها القراءةُ. ولولا القارئ الواقعيّ هذا لما تجلّى معنى الأثر (Lintvelt, 1981).

وقد ازدادت العناية بالقارئ الواقعيّ في العهود الأخيرة بفضل "ميشال بيكار" (Michel Picard, 1986,1989) الذي آخذ سابقيه من الباحثين على اهتمامهم المفرط بالقارئ المجرّد(*) وإهمالهم القارئ الواقعيّ. وأكّد أنّ القارئ الواقعيّ ـ خلافاً للقارئ المجرّد الذي هو افتراض محض ـ قارئ حقيقيّ له جسد به يقرأ. وله وعي ولا وعي وميول وثقافة ومواقف اجتماعيّة وتاريخيّة بواسطتها جميعاً يفهم النصّ. واقترح عند تدبّر القارئ الواقعيّ معاينة أعوان ثلاثة أساسيّين. وهم: **المُتصفّح** (Liseur) **والمُنقرئ** (Lu) **والقَرّاء** (Lectant). وإذا كان المُتصفّح، في نظر "بيكار"، هو ذاك الطرف المُمسك الكتابَ بيديْه والذي هو همزة وصل بين الأثر والعالم الخارجيّ فإنّ الطرف المُنقرئ لا يعدو أن يكون لاوعي القارئ(*) وهو بصدد التفاعل مع بنية النصّ التخييليّة. أمّا القرّاء فهو ذاك العون الحريص على سبر أغوار سمات النصّ(*) القصصيّة والساعي إلى كشف معنى الأثر العامّ، بل هو المتابعُ عن كثب كلَّ ما خُصّص للأثر من نقد. وهكذا تغدو القراءة لعباً معقّداً يتمّ من خلال مستويات ثلاثة وفي إطار علاقة القارئ بالنصّ.

ولئن اتّسم ثالوث الأعوان هذا بالطرافة فإنّه لم يسلم من النقد. فقد عدّه "جوف" (Jouve, 1993) غامضاً محدود الفاعليّة في تحليل النصوص. وذهب إلى أنّه يفتقر إلى المزيد من التدقيق ولا سيّما بالنسبة إلى المُنقرئ والقرّاء.

► الموادّ ذات الصلة. ـ قارئ، مؤلّف واقعيّ، قارئ مجرّد.

ع.ع

**قرينة** راجع **مؤشّر** *(Indice/Index)*

## قصّ الأحداث *Récit d'évènements / Event Narrative*

يدخل هذا المصطلح في قسم الصيغة(•) من أقسام دراسة الخطاب القصصيّ(•). ويذكر "جونات" (Genette, 1972) أنّ أصل هذا المصطلح بحسب التعريف الأفلاطونيّ هو السرد المحض(•) الذي تكون فيه للراوي(•) سلطة القول. وهو سرد مباين لقصّ الأقوال(•) الذي هو أرقى شكل تتجسّد فيه المحاكاة(•) بما هي تمثيل لكلام الشخصيات(•) تتكلّم دون وساطة الراوي.

ولم يخرج "جونات" عن التصنيف الثنائيّ الأفلاطونيّ. فقوام قصّ الأحداث، عنده، أن يتولّى الراوي رواية الأحداث بصوته. فيكون وسيطاً بين هذه الأحداث والمرويّ له(•). وذلك على خلاف قصّ الأقوال المباشرة الذي يضمر فيه صوت الراوي ويخفت في حين يبرز صوت الشخصيّة في ما تسوقه من أقوال إلى المرويّ له الذي يتّصل بها اتّصالاً مباشراً (نفسه). ويمكن أن نوضّح الفرق بين قصّ الأحداث وقصّ الأقوال من خلال هذا المثال : "أنزل يديه وبدأ يحكّ ظهره بالحائط والقشورُ البيضاء تتساقط على الأرض (أ).

"شو هيدا"

"ماشي، هيدا ملح، جسمي مملّح".

"بجبلك دوا"(ب) (إلياس خوري، مجمع الأسرار).

فالمقطع (أ) من جنس قصّ الأحداث أمّا المقطع (ب) فهو من جنس قصّ الأقوال .

► المواد ذات الصلة. ـ صيغة، خطاب قصصيّ، راوٍ، محاكاة، مرويّ له، قصّ الأقوال، شخصيّة.

م. م. خ

## قصّ إعاديّ راجع قصّ تاليفيّ *(Récit itérartif/Iterative Narrative)*

## قصّ إفراديّ *Récit singulatif/Singulative Narrative*

هو أكثر أنواع التواتر(*) رواجاً في النصّ السرديّ(*) ويتمثّل في أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية(*) مرّة. إنّه قصّ مُفرد لحدث(*) مُفرد. ويتميز بتساوي نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب (Yves Reuter, 2001). ومن أمثلته: "خرج أبو هريرة مُشرِّقاً" (المسعدي، حدّث أبو هريرة قال). ويُمكن تمثيل علاقة التواتر بين الخطاب والحكاية على النحو التالي: 1ح =1خ. (حيث "ح"= حكاية و"خ"= خطاب).

وينتمي إلى القصّ الإفراديّ قصّ آخر يسمّيه "جونات" (Genette, 1972) القصّ الإفرادي العائديّ (Récit singulatif anaphorique) بينما يسمّيه "سادوليه" (Sadoulet, 1988) قصّاً إفراديّاً مُتعدّداً (Récit singulatif multiple). وفي هذا القصّ يُروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة.وهو يسبّب، في الغالب، الملل والسآمة. لذلك كان نادر الاستعمال وخاصّاً برصد تأثيرات معيّنة: كأن يكون تعبيراً عن مظهر قلق ناجم عن تكرار ما يُزعج أو أن يكون سبباً من أسباب تصعيد مرض الجنون وقد أصيبت به شخصية مّا نتيجة إعادتها الأفعال نفسها. ويمكن الاستدلال عليه بهذا القول: "آويت إلى فراشي يوم الاثنين باكراً، وأويت إلى فراشي يوم الثلاثاء باكراً، وآويت إلى فراشي يوم الأربعاء باكراً". ويُمكن تمثيل القصّ الإفراديّ العائديّ كالتالي:

س ح= س خ. (حيث "ح"= حكاية و"خ"= خطاب و"س" عدد مخالف للصفر وللواحد).

► المواد ذات الصلة. ـ تواتر، قصّ إفراديّ.

ع.ع

## قصّ الأفكار
*Récit de pensées/Thoughts Narrative*

يتنزّل هذا المصطلح في قسم الصيغة(*) من أقسام الخطاب عند "جونات" (Genette, 1972) ويرتبط بنقل أفكار الشخصيات(*) وأقوالها غير المنطوقة. فإذا ذهبت "كُوْنْ" (Cohn, 1981) إلى أن قصّ الأفكار شكل ثالث من أشكال السرد(*) بالإضافة إلى قصّ الأحداث(*) وقصّ الأقوال(*) فإنّ "جونات" يرى أنّ قصّ الأفكار يمكن أن يُمثِّل فقط إمّا بقصّ الأحداث كأن نقول: "فكّر زيد في الزواج" وإمّا بقصّ الأقوال غير المنطوقة كأن نقول: قال في نفسه: "عليّ أن أتزوّج" أو نقول: "دخل ونظر في المرآة، لم لا يتزوّج في أقرب الآجال؟" أو نقول: "دخل ونظر في المرآة، عليّ أن أتزوج توّاً".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ صيغة، شخصيّة، سرد، قصّ الأحداث، قصّ الأقوال.

م. م. خ

## قصّ الأقوال
*Récit de paroles/Speech Narrative*

يندرج هذا المصطلح في منظومة الخطاب القصصيّ(*) لدى "جونات" (Genette, 1972) في قسم الصيغة(*) الخاصّ بمقولتي المسافة(*) والمنظور السرديّ(*). وقوام هذا المصطلح الطرق التي بها تنقل أقوال الشخصيات(*) سواء كانت هذه الأقوال منطوقة أو غير منطوقة. فقد يصل قصّ الأقوال إلى درجة قصوى في محاكاة(*) ما يرد عن الشخصيّة من كلام منطوق أو داخليّ من قبيل ما نجده في الخطاب المباشر(*) أو المونولوغ(*) أو الخطاب الفوريّ(*) الذي تنتفي فيه الوساطة بين القول والمرويّ له(*) / القارئ(*). وقد يجنح قصّ الأقوال إلى أن يكون أقرب إلى قصّ الأحداث(*). ويكون ذلك في الخطاب المرويّ(*) أو الخطاب غير المباشر(*) عندما يتولّى الراوي(*) نقل قول الشخصيّة بلغته أو أن يجرّد القول فيصبح أقرب إلى الحدث كأن يقول: "وقرّر زيد أن يتزوّج" فأصل هذا القصّ شيء مّا من قبيل: "قال زيد: سأتزوّج".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ خطاب قصصيّ، مسافة، منظور سرديّ، شخصيّة، محاكاة، مونولوغ، خطاب فوريّ، قارئ، سرد، خطاب مرويّ، خطاب غير مباشر، راوٍ.

م. م. خ

## قصّ تاليفيّ

*Récit itératif/Iterative Narrative*

هو أن يُروى في الخطاب مرّة ما حدث في الحكاية(•) أكثر من مرّة. وهذا يعني أنّ نسب تكرار الحدث في الخطاب أصغر من نسب تكراره في الحكاية. كأن نقول: "واستلقى أحمد عاكف على الفراش كعادته" (نجيب محفوظ، خان الخليلي). ويُمكن تمثيله على هذا النحو:

س ح < 1خ. (ح= حكاية و"خ"= خطاب و"س" عدد مرات).

والقصّ التأليفيّ مُتداول في السرد القديم على سبيل الإيجاز. ويستخدم غالباً في صيغة الفعل الماضي الدالّ على الاستمرار. ويُعتبر من حيث السرعة(•) مُجملاً(•). وقد حُدّدت خصائصه استناداً إلى القصّ الإفراديّ(•) لما بين الضربين من تعالق. فغالباً ما ترد مقاطع القصّ التأليفيّ مُلحقة بمشاهد(•) القصّ الإفرادي المفصّل فتسرّع نسق القصّ وتُسهم في ضبط إطار مّا أو في اقتراح خلفيّة مُعيّنة. من قبيل: "وكان الصبيّ يذهب إلى الكتّاب كلّ يوم" (طه حسين، الأيّام).

ومن مُميّزات القصّ التأليفيّ أيضاً أنّه بناء ذهنيّ يستعيض عن المُجسّد بالمُجرّد وعن المُفرد بالتعميم. فحين يقع الحدث(•) مرّات عديدة في الحكاية لا يتمّ الإخبار عنه في الخطاب إلّا مرّة أي بصفة تأليفيّة مُجرّدة. ولمّا كان القصّ التأليفيّ على هذا النحو فإنّه ينقض تعاقب أحداث الحكاية الطبيعيّ ويُحلّ بدله تعاقباً آخر مُجرّداً هو من تأويل الراوي(•) (Chatelain,1982). وإذا كان القصّ الإفراديّ يختصّ بمظهره السرديّ فإنّ القصّ التأليفي نزّاع إلى الوصف(•) (Chatelain,1986) وقد ميّز السرديون، ولا سيما "جونات" (Genette, 1972)، أضرباً ثلاثة منه هي التأليف الخارجيّ(•) والتأليف الداخليّ(•) والتأليف الزائف(•) الخارجيّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرعة، تواتر، قصّ إفراديّ، تأليف خارجيّ، تأليف داخليّ، تأليف زائف.

ع.ع

## قصّ تذكّريّ

*Récit remémoratif/Recalling Narrative*

القصّ التذكّريّ نمط من أنماط التخييل(•) القائم على الذاكرة مثله في ذلك مثل

المونولوغ التذكّريّ(*) والمونولوغ السيرذاتيّ(*) (Cohn, 1981). وهذا النمط ينجزه راوٍ(*) يقصّ بضمير(*) المتكلّم حياته الماضية قصّاً لا يحترم التسلسل الزمنيّ لهذه الحياة. فترتيب(*) الأحداث(*) يخضع لتداعيات الذاكرة التي تغيّب الروابط الزمنيّة والسببيّة المألوفة وتُحلّ محلّها روابط أخرى كالرابطين المضمونيّ واللفظيّ.

وقد تبيّن لـ"كُونْ" أنّه إذا كان الامتياز الممنوح للذاكرة يقود الراوي إلى تقديم أحداث ماضيه دون الانشغال بالتسلسل الزمنيّ فينبغي ألّا يخفى أن قصّ هذه الأحداث يتمّ بطريقة تقليديّة جدّاً مع حدّ أدنى من البلبلة الزمنيّة. وبعبارة أخرى فما يشكّك فيه القصّ التذكّريّ بسهولة أكبر هو الصرامة الزمنيّة لبنية النصّ الكبرى لا الصرامة الزمنيّة لبُناه الصغرى (نفسه).

ومن الروايات(*) العربيّة القائمة على القصّ التذكّريّ "ترابها زعفران" لإدوار الخرّاط. وهي رواية جاءت الحكاية(*) فيها متفجّرة متشظّية. ومع ذلك فلا نعدم في كلّ فصل من فصولها حكاية فرعيّة (أو أكثر) تُقصّ أحداثها قصّاً خطيّاً "مع حدّ أدنى من البلبلة الزمنيّة" الناجمة، غالباً، عن الارتداد(*) ذي الوظيفة التفسيريّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مونولوغ تذكّريّ، مونولوغ سيرذاتيّ، راوٍ، ضمير.

م. ن. ع

## قصّ تكراريّ

***Récit répétitif/Repetetive Narrative***

يندرج القصّ التكراريّ في مبحث التواتر(*) وهو أن يُروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة. فنسب تكرار الحدث في الخطاب أكبر من نسب تكراره في الحكاية. وغالباً ما يرد هذا النوع من القصّ في رؤية للأحداث متعدّدة صالحة للكشف عن مختلف النفسيات والوضعيات. فهو قصّ(*) يكرّر حدثاً(*) واحداً. من قبيل القول: "جاء أحمد أمس، جاء أحمد أمس". وقد يُستخدم في حالات من قبيل ترديد الشخصيّة(*) القولة التالية: "ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أنّ اللّه سيأخذها" (نجيب محفوظ، الشحّاذ). وقد يكون القصّ التكراريّ أحد مبادئ النصّ السرديّ(*) من نحو رواية "نجيب محفوظ" "ميرامار" التي تُصوّر قصّة(*) واحدة تُروى مرّات متعدّدة من خلال شخصيّات مختلفة. وهو يزدهر عموماً في القصّ الترسّلي والروايات البوليسيّة والروايات المعاصرة.

ويُمكن تمثيل القصّ التكراريّ كالتالي: 1ح=س خ. (ح= حكاية(*) و"خ"= خطاب(*) و"س" عدد مرّات).

► الموادّ ذات الصلة. ــ تواتر.

ع. ع

## قصّ تنبّئي

*Récit prédictif/Predictive Narrative*

إذا كان السرد(*) في العادة يروي ما وقع ويكون تالياً للوقائع فإنّ القصّ التنبّئي يُقدّم على أنّه سابق للوقائع. فهو لا يذكر ما حدث وإنّما يروي ما سيحدث بعد زمن قصير أو طويل من لحظة السرد. وقد استعمل "جيرار جونات" (Genette,)1972 مصطلح "القصّ التنبّئي" عند تحليله لزمن السرد(*). وبيّن أنّه إذا كان طبيعيّاً أنّ السرد متأخّر عن الأحداث(*) المرويّة فإنّ هذه الحقيقة قد كذّبتها أشكال من القصّ التنبّئي موغلة في الزمن مثل النبوءات والأحلام وقصص نهايات الكون والتنجيم وإجابات الكهنة عن استشارات البشر في الأساطير القديمة وقراءات الكفّ والأوراق وغيرها. ففي هذه الأشكال المختلفة، لا يذكر الراوي(*) ما وقع وإنّما يذكر ما سيقع، فالسرد سابق للمرويّ. وهذه الظاهرة من جملة الظواهر التي جعلت "جونات" ينتبه لكون العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث المرويّة تتجلّى في وجوه عديدة. فميّز بين أربعة أصناف من السرد: السابق، واللاحق والمزامن والمدرج.

وفي السرد العربيّ القديم يحتلّ القصّ التنبّئي منزلة هامّة في أجناس عديدة شأن قصص الأنبياء. وفي نصوص السيرة العربيّة القديمة نجد النبوءات المتجلّية من خلال الرؤى خاصّة تمثّل استباقاً(*) لِما سيحدث في حياة الشخصيّة(*) الرئيسيّة التي تروي السيرة(*) قصّة حياتها. وتقوم الرؤيا في السيرة وأدب التراجم بوظيفة أخرى. فهي وسيلة إلى الإعلام بما سوف تلقاه الشخصيّة في الحياة الآخرة. والأحلام في هذه النصوص قد تساهم في التمجيد. وقد تُتّخذ حجّة لبيان مسار حياتيّ خاطئ، وهذا ما نراه كثيراً في تراجم "ابن خلّكان" في كتابه "وفيات الأعيان".

ولكنّ "جونات" (Genette, 1972)، وإن أشار إلى أنّ القصّ التنبّئي موغل في القدم وموجود في بعض نصوص السرد الأدبيّ، اعتبر أنّ هذا الصنف من القصّ لم يظهر في المدوّنة الأدبيّة إلّا في المستوى الثاني من السرد، إذ تكون إحدى شخصيات القصّة(*)

هي المتنبّئة بما سيحدث. وهو ما يعني أنّ الحكايات التنبّئيّة المُضمَّنة لا تكتسب صفتها السرديّة التنبّئيّة إلّا في علاقتها بمستواها السرديّ(*) المباشر الذي يجتمع فيه الراوي المتنبّئ، وهو شخصيّة من شخصيّات القصّة، والمرويّ له(*) المستمع إليه في زمن محدّد، وهو شخصيّة قصصيّة أيضاً .أمّا الراوي في المستوى الأوّل من السرد فهو يروي قصّة النبوءة ويروي الأحداث اللاحقة التي قد تؤكّد تحقّقها أو عدم تحقّقها. فالقصّ التنبّئي إذاً هو سابق للأحداث بالنسبة إلى الراوي والمرويّ له المباشرَيْن في القصّة المُضمَّنة. وليس كذلك بالنسبة إلى الراوي الرئيسيّ للقصّة الإطار(*).

وإذا عدنا إلى السرد العربيّ القديم، وجدنا أنّ ما قاله "جونات" يصدُق على الكثير من تحقّقات القصّ التنبّئي. ففي السيرة(*) والسيرة الشعبيّة(*)، تتنبّأ بعض الشخصيات بما سيحدث للبطل في زمن لاحق. ويروي الراوي الأوّلي ما تحقّق من تلك النبوءة وما لم يتحقّق. ومع ذلك فقول "جونات" لا يصدق على الأحلام المتنبّئة بما سوف يقع يوم القيامة. ففي هذه الحالة، يعتبر القصّ تنبّئياً بالنسبة إلى الشخصيّة الراوية في المستوى الثاني والراوي في المستوى الأوّل من السرد.

▸ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرد، راوٍ، زمن الحكاية، زمن السرد، قصّة إطار، مستويات سرديّة.

ن. ب

## قصّ ذاتيّ

*Auto-récit/Self-Narrative*

القصّ الذاتيّ مصطلح أطلقته "كُونْ" (Cohn, 1981) على كلّ قصّ بضمير(*) المتكلّم يعبّر فيه الراوي(*) عن عوالمه الداخليّة الماضية خصوصاً. وهو يوازي، عندها، القصّ النفسيّ(*) الذي هو خطاب الراوي بضمير الغائب عن الحياة الداخليّة لشخصيّة(*) مّا. وقد عارض جونات (Genette, 1983) الفصل الجذريّ الذي أقامته كُونْ بين قصّ بضمير الغائب وقصّ بضمير المتكلّم. ولم ير أيّ فرق بين القصّ النفسيّ والقصّ الذاتيّ عدا كون الراوي غريباً عن الحكاية في الحالة الأولى وكونه مشاركاً فيها في الحالة الثانية.

ولا تنكر كُونْ وجود ضرب من التوازي بين علاقة راوٍ بضمير المتكلّم بماضيه بوصفه شخصيّة مشاركة في الأحداث من ناحية والعلاقة القائمة بين الراوي وبطله(*) في قصّ بضمير الغائب من ناحية أخرى. فقد أبرزت شبهاً بين الراويَيْن. فكلاهما يمكنه أن

يتبنّى ماضي الشخصيّة كما يمكنه أن يتباين معه. إلّا أنّ هذا التشابه بين ضربيْ القصّ لا يحجب الفوارق المهمّة الواضحة بينهما. فقد يصبح الراوي "شخصيّة" غير الشخصيّة التي يروي ماضيها. فهذه قد تكون غِرّة أو مثاليّة بينما تكون الشخصيّة الجديدة محنّكة وواقعيّة. ولكنّ ضمير المتكلّم نفسه يواصل الجمع بين هاتيْن الشخصيتيْن جمعاً وجوديّاً يختلف أساساً عن العلاقة الوظيفيّة المحض التي تجمع الراوي بالبطل في تخييل بضمير الغائب. وعلى هذا الأساس يختلف استبطان الراوي بضمير المتكلّم ذاته الماضية اختلافاً كبيراً عن نفاذ الراوي العليم في القصّ بضمير الغائب إلى دواخل شخصيّاته الحميمة. فليس للراوي بضمير المتكلّم مرآة سحريّة وليس له إلّا ما أسماه "مارسال بروست" بالتليسكوب (Télescope) أو المقرّب الزمنيّ الذي يسمح له برؤية "حقيقيّة" للحالات النفسيّة وقد صارت ممكنة بفضل الذاكرة. وهذا ما يجبره على ذكر مصدر معلوماته إذا ما تعلّقت بمراحل حياته الأولى أو إذا ما كانت تتجاوز طاقة إدراكه بوصفه شخصيّة.

وتتّسم العلاقة بين "أنا" الراوي (الحاضر) و"أنا" الفعل Le Moi de l'action (الماضي) بعدم الثبات على امتداد المحور الزمنيّ الذي يربط بينهما وبخضوع "أنا" الفعل دوماً لانتباه راوٍ يعرف ما حدث لاحقاً وله الحرّيّة الكاملة في التنقل في اتّجاهيْ المحور الزمنيّ الرابط بين هاتيْن الذاتيتيْن. وقد ردّت "كُونْ" العلاقة بين هاتيْن الذاتيتيْن إلى ضربيْن أساسييْن من العلاقة هما "التآلف(*)" و"التنافر(*)". ويظهر التنافر في وضع الشخصيّة أو الذاتيّة القديمة الجاهلة التي تنيرها كفاءة راوٍ قد يدفعه تفوّقه المعرفيّ إلى السخرية من "أنا" الفعل. أمّا التآلف فيتجلّى حين يمسك "أنا" الراوي عن التدخّل في سرده ويتماهى مع تحوّلاته السابقة متخلّياً عن كلّ امتياز معرفيّ. وهو ما يعني أنّ السرد(*) مبأّر(*) تبئيراً(*) داخليّاً إذ يتبنّى الأوّل وجهة نظر(*) الثاني. ولذلك فعندما يستبدّ التآلف برواية بضمير المتكلّم فإنّها تقترب من الرواية بضمير الغائب المبأّرة داخليّاً.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ضمير، راوٍ، قصّ نفسيّ، تآلف خطابيّ، تنافر خطابيّ، وجهة نظر.

م. ن. ع

## قصّ ذاتيّ الحكاية

*Récit autodiégétique/Autodiegetic Narrative*

يسمّى القصّ ذاتيّ الحكاية(*) حين تروي شخصيّة(*) مّا حكاية(*) هي بطلتها(*) (Genette, 1972). وهذا النمط هو السائد في السيرة الذاتيّة(*) والتخييل الذاتيّ(*).

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ شخصيّة، حكاية، بطل، سيرة ذاتيّة، تخييل ذاتيّ.

ع.ع

## قصّ غير مُضمّن في الحكاية

*Récit hétérodiégétique/Heterodiegetic Narrative*

هو قصّ يتميّز بغياب الراوي(*) عن الحكاية(*) التي يروي (Genette, 1972). ولكنّ هذا الغياب قد لا يكون مطلقاً (Genette, 1983) وذلك عندما يكون السرد(*) آنيّاً أي عندما تُروى الأحداث(*). فالراوي يكون، في هذه الحالة، شاهد عيان مختفياً غير صريح مثلما هي الحال في هذا القول: "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحرّيّة، ولكن في الجوّ غبار خانق وحرّ لا يطاق [...]" (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب)

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرد، راوٍ، حكاية، حدث، سرد.

ع.ع

## قصّ في قصّ

*Récit métadiégétique/Metadiegetic Narrative*

القصّ في القصّ يضطلع به راوٍ(*) من داخل الحكاية يحتلّ مستوى سرديّاً(*) غير المستويين الأوّل والثاني. ويوكل إليه القصّ راوٍ من داخل الحكاية بدءاً من المستوى الثاني (Genette, 1972). ومن أمثلة هذا القصّ حكايات "ألف ليلة وليلة" التي تعهد فيها شهرزاد بالسرد(*) إلى راوٍ آخر من قبيل السندباد في هذا الشاهد: "قالت: بلغني أيّها الملك السعيد أنّ السندباد اجتمع بأصحابه وقال لهم [...]". والسندباد بوصفه راوياً ثالثاً يناظره أصحابه بصفتهم مرويّاً لهم(*) من الدرجة الثالثة.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ راوٍ، مستويات سرديّة، سرد، مرويّ له.

ع.ع

**قصّ مؤلّف** راجع **قصّ تاليفيّ** *(Récit itératif/Iterative Narrative)*

## قصّ مضمَن في الحكاية *Récit homodiégétique/Homodiegetic Narrative*

هو سرد(*) يتميّز بحضور الراوي(*) في الحكاية(*) التي يروي. فهو مُشارك في أحداثها. وأدنى مُشاركته أن يكون شاهداً وأقصاها أن يكون المُضطلع ببطولة(*) الحكاية (Genette, 1972). فيكون بذلك راوياً ذاتيّ ـ الحكاية(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ راوٍ، حكاية، بطل، راوٍ ذاتيّ الحكاية.

ع.ع

**قصّ مفرد** راجع **قصّ إفراديّ** *(Récit singulatif/Singulative Narrative)*

## قصّ مفصّل *Récit détaillé/Detailed Narrative*

يتنزّل هذا المصطلح في سياق دراسة العلاقة بين المدّة الزمنيّة التي يستغرقها وقوع الحدث(*) في الحكاية(*) والمدّة الجارية في القصّة(*) أي الخطاب القصصيّ(*). والقصّ المفصّل شكل من أشكال الإيقاع السرديّ التي يسمّيها "جونات" أيضاً حركات سرديّة(*). وقوام ذلك أن يتجاوز زمن الخطاب زمن الحكاية. فما حدث في وقت وجيز في الحكاية يطيل الراوي(*) الحديث عنه في النصّ السرديّ(*). فقد يستغرق الكلام على حدث واحد صفحات عديدة يفوق وقتُ قراءتها الوقتَ الذي استغرقه الحدث في الحكاية (Sadoulet, 1988).

إلّا أنّ "جونات" لم يعتبر هذا النوع من القصّ حركة سرديّة خاصّة مستقلّة قائمة بذاتها. وإنّما اعتبره ضرباً من المشهد(*) البطيء الذي تكثر فيه استطرادات الراوي الخارجة عن نطاق الحكاية كما تكثر فيه الأوصاف(*) من جنس ما يوجد في رواية "بروست" البحث عن الزمن الضائع" (Genette, 1972).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ قصّة، خطاب قصصيّ، حكاية، حركات سرديّة، نصّ سرديّ، راوٍ، مشهد، وصف.

م.م.خ

## قصّ مكرّر راجع قصّ تكراريّ *(Récit répétitif/repetitive Narrative)*

## قصّ من خارج الحكاية *Récit extradiégétique/Extradiegetic Narrative*

القصّ من خارج الحكاية مفهوم يخصّ علاقة الراوي(•) بخطابه القصصيّ(•) أي بما ينتجه من سرد(•) (Genette, 1972). وهو من خارج الحكاية لأنّ راويه لم يدرجه أي راوٍ آخر. وهو ما يعني أنه يحتلّ مستوى السرد(•) الأوّليّ (Genette, 1983). ويناظره مرويّ له(•) يكون، بدوره، من خارج الحكاية.

ولا يرتبط القصّ من خارج الحكاية بضمير(•) السرد. فهو لا يفقد صفته هذه في حالة السرد بضمير المتكلّم كما في قول راوي "حديث المزح والجدّ": "كانت ريحانة من سبايانا. سباها في بعض غزواتنا بالحيرة رجل منّا يقال له لبيد [...]" (محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...) ولا يفقدها في صورة السرد بضمير الغائب كما في قول راوي "اللصّ والكلاب" لـ"نجيب محفوظ": "مرّة أخرى يتنفّس نسمة الحريّة، ولكن في الجوّ غبار خانق وحرّ لا يُطاق".

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ راوٍ، خطاب قصصيّ، سرد، مستويات سرديّة، مرويّ له، ضمير.

ع.ع

## قصّ من داخل الحكاية *Récit intradiégétique/Intradiegetic Narrative*

القصّ من داخل الحكاية قصّ ينجزه راوٍ(•) هو نفسه شخصيّة(•) من شخصيات الحكاية(•) التي يرويها الراوي الأوّليّ (Genette, 1972). ومن أمثلة القصّ الذي ينجزه

عيسى بن هشام في "مقامات بديع الزّمان الهمذاني" أو بيدبا في "كليلة ودمنة" لـ"ابن المقفّع" أو شهرزاد في "ألف ليلة وليلة". وفي هذا الضرب من القصّ يناظر هذا الراويَ مرويٌّ له(*) من داخل الحكاية يحتلّ، مثله، المستوى الثاني من السرد(*).

► الموادّ ذات الصلة. ـ راوٍ، شخصيّة، مرويّ له، مستويات سرديّة.

ع.ع

## قصّ نفسيّ

*Psycho-récit/Psycho-Narrative*

القصّ النفسيّ هو خطاب الراوي(*) عن الحياة الداخليّة لشخصيّة(*) مّا (Cohn, 1981). والمصطلح صاغته دورّيت كُونْ في نطاق تصنيفها التقنيّات الأساسيّة المستخدمة لتمثيل(*) الحياة الداخليّة في القصّ بضمير(*) الغائب. فعوضت به مصطلحات اعتبرتها غير دقيقة إمّا لأنّها مفرطة في التعميم بسبب انطباقها على الحياة الداخليّة وغيرها مثل مصطلح "وصف كلّي المعرفة" ومصطلح جونات (Genette, 1972) "الخطاب المرويّ"(*) وإمّا لأنّها مخادعة مثل مصطلح "تحليل داخليّ" بسبب أنّ التحليل يتمّ من الخارج. ومع ذلك أصرّ جونات (Genette, 1983) على أنّ مصطلحه مرادف لمصطلح القصّ النفسيّ بسبب أنّ الأقوال والأفكار تشترك في طرائق النقل.

ويتميّز القصّ النفسيّ قياساً على سائر التقنيات المستخدمة في التعبير عن الحياة الداخليّة بأنّ صياغته الخطابيّة ليست رهينة قدرة الشخصيّة على التلفيظ (Verbalisation). فهو يمكّن من ترتيب الأفكار الواعية للشخصيّة وتفسيرها أفضل ممّا تفعله الشخصيّة نفسها. وهو يوفّر تعبيراً ناجعاً عن حياة داخليّة غير ملفّظة وملتبسة بل مبهمة. ويختصّ أيضاً بالقدرة على سرد(*) الأحلام والرؤى. فهذه الأحلام والرؤى تمثّل تجربة نفسيّة تحتاج إلى راوٍ يُدرجها في سياق قصّ بضمير الغائب بوساطة مقدّمات وخواتيم من الطبيعة نفسها. ومن أمثلة سرد الأحلام: "حلم أحمد حلماً غريباً. وكان نام بعد جهد ناصب من عذاب الفكر، فرأى فيما يرى النائم أنّه جالس على فراشه مرسلاً الطرف إلى شرفة نوال في إشفاق ورجاء، فما يدري إلّا ورشدي يقعد على كرسيّ بينه وبين النافذة مبتسماً ابتسامته اللطيفة [...] ثم استيقظ عند ذاك، وأدرك أنّه يحلم." (نجيب محفوظ، خان الخليلي).

ويتمتّع القصّ النفسيّ من جهة السرعة(*) أو المدّة(*) بمرونة لا حدّ لها تقريباً. فهو

قادر على تضخيم الزمن أو توسعته كما هو قادر على تكثيفه أو تلخيصه مثلما يتبيّن من هذا الشاهد: "كان الرجل [أحمد عاكف] من أمر هذا الانتقال المفاجئ في حيرة. كان قلبه ينازعه إلى المقام القديم الحبيب ويمتلئ حسرة كلما ذكر أنه قُذِف به إلى حيّ بلديّ عتيق [...] وبين الحزن والتعزّي والأسى والتأسّي مضى يذرع الطوار" (نفسه).

ولمّا كان الراوي هو الذي ينهي إلى المتلقّي دواخل الشخصيّة فإنّه غالباً ما لا ينجز مهمّته بحياد. وترة "دوريت كُونْ" علاقة الراوي بأفكار الشخصيّة إلى نمطين رئيسين أسمتهما التنافر(*) (Dissonance) والتآلف(*) (Consonance) الخطابيّين. في النمط الأوّل يهيمن الراوي. فيتقيّد بذاتيّة شخصيّة معيّنة ولكنّه لا يُخفي، في الآن نفسه، طول المسافة(*) التي تفصله عن الوعي الذي ينقل حركاته. أمّا في النمط الثاني فتهيمن الشخصيّة. ويبدو الراوي مندغماً إراديّاً في الوعي الذي يمثّل موضوع سرده من خلال إمساكه عن التعاليق وإطلاق الأحكام ومن خلال التظاهر بأنّه لا يعرف عن الشخصيّة أكثر ممّا تعرفه عن نفسها. وبذلك تستبدّ بهذا النمط وجهة نظر(*) الشخصيّة أو ما يسمّيه جونات بالتبئير الداخليّ وتودوروف بالرؤية المصاحبة. أمّا النمط الأوّل فتتنازعه وجهتا نظر الراوي والشخصيّة. ويتميّز بهيمنة الأولى على الثانية.

إنّ القصّ النفسيّ ينهض بوظائف منها قدرته، في حالة سرد الرؤى والأحلام، على سبر أعماق المناطق الأشدّ ظلمة في الحياة الذهنيّة. ومنها قدرته على تكثيف المسارات النفسيّة الممتدّة في الزمن وعلى تضخيم لحظات معزولة من الحياة الداخليّة. ولذلك تعتبره "دوريت كُونْ" جليل الفائدة بالنسبة إلى الروائيّين الذين يسعون، والعدسة المكبّرة في اليد، إلى إبراز البنى الصغرى للوجود الإنسانيّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ راوٍ، ضمير، تنافر خطابيّ، تآلف خطابيّ، مسافة، وجهة نظر.

م. ن. ع

## قصّ بضمير الغائب راجع ضمير

*(Récit à la troisième personne/Third-person Narrative)*

**قصّ بضمير المتكلّم** راجع **ضمير**

*(Récit à la première personne/First-person narrative)*

**قصّة** راجع **حكاية** *(Histoire/Story)*

## قصّة (قصص) *Récit/Story*

القصّة في أبسط معانيها ضرب من القول النثريّ أو الكتابة ينقل أحداثاً(*) تخضع لمبدأي التتابع والتحوّل. وهي أحداث منزّلة في مكان ما وجارية في الزمن وتنهض بها شخصيات(*). ولذلك يتّسع مفهوم القصة ليشمل أنواعاً وأنشطة قصصية شتّى (صبري حافظ، 1987) تتمثّل خاصّة في الأقصوصة والرواية والحكاية الشعبيّة وغيرها من ضروب القصص.

ولمصطلح "قصّة" ثلاثة مفاهيم تداولها منظّرو القصص هي:

-القصّة ملفوظ قصصيّ بمعنى الخطاب القصصيّ(*) يكون شفويّاً أو مكتوباً وينقل حدثاً أو سلسلة من الأحداث.

-القصّة تكون بمعنى الحكاية(*) التي تتمثّل في المضمون القصصيّ الذي قوامه الأحداث واقعيّة كانت أو متخيّلة.

-القصّة فعل للقصّ في حد ذاته أو ما يسمّى أيضاً سرداً(*) (Genette, 1972).

ولئن اختلفت مفاهيم القصّة في هذه التعريفات فإنّها، في نهاية الأمر، ملتئمة في مفهوم أوسع ينتظمها. فهي تقال أو تكتب لتُخبِر عن الأحداث(*) الجارية في الحكاية. وهي كلام حامل للمضمون القصصيّ. وهي أيضاً مجال تظهر فيه علامات تحيل على فعل القصّ أو السرد الذي ينجزها (نفسه).

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، رواية، أقصوصة.

م. م. خ

## قصّة إطار
*Récit cadre/Frame Narrative*

القصّة(•) الإطار هي القصّة التي تتضمّن قصّة أو أكثر. وقد سمّيت إطاراً لأنّها تؤطّر غيرها بحضورها في موطنين على الأقلّ هما البداية والنهاية مثلما هي الحال في القصّة التي تؤطّر، في حكايات "ألف ليلة وليلة"، كامل حكايات شهرزاد. فتبدأ بقول الراوي(•) الأوّليّ: "كان فيما مضى وتقدّم من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك بني ساسان وجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان وخدم وحشم وكان له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير [...]" وتنتهي بقوله: "فزيّنوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثلها ودقّت الطبول وزمّرت الزمور [...]".

ولا تختصّ القصّة الإطار بمستوى سرديّ(•) معيّن. فيمكن أن تحتلّ المستوى الأوّل من السرد(•) مثلما هي الحال في القصّة التي بها تُفتتح كامل حكايات "ألف ليلة وليلة" وتُختتم. ويمكن أن تحتلّ مستوى آخر من مستويات السرد. فتسمّى قصّة إطاراً داخليّة. وتعدّ "ألف ليلة وليلة" من النصوص التخييليّة التي تتعدّد فيها القصص المؤطّرة محتلّةً مستويات مختلفة. ففي الليلة الأولى تؤطّر شهرزاد، في المستوى الثاني من السرد، حكاية(•) التاجر والعفريت. وهذه الحكاية الواقعة في المستوى الثالث من السرد تؤطّر، بدورها، حكايات تحتلّ المستوى الرابع من السرد، هي حكايات الشيوخ الثلاثة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ قصّة، راو، مستويات سرديّة، قصّة مؤطّرة.

م. ن. ع.

## قصّة شعريّة
*Récit poétique/Poetic Narrative*

أطلق هذا المصطلح في النقد الغربيّ على جنس سرديّ نثريّ يستعير من الشعر أدواته الفنّيّة ومفعوله (Jean-Yves Tadié, 1978). وقد عُني "جان إيف تاديه" بدراسة هذا الشكل القصصيّ وعدّه حلقة وصل بين الرواية(•) والقصيدة. فالقصّة الشعريّة، مثل الرواية وسائر الأجناس القصصيّة، تروي أحداثاً وتربط بينها ،إلا أنّها تتميّز منها بهيمنة الوظيفة الإنشائيّة على غيرها من الوظائف اللغويّة في حين أنّ الوظيفة المرجعيّة هي التي تهيمن على سائر الأجناس القصصيّة. وتنعكس هيمنة الوظيفة الإنشائيّة على الأسلوب الذي يتّسم في القصّة الشعريّة بالكثافة والرمزيّة واستخدام الصور البلاغيّة وتوظيف

التوازي سواء في بناء الجملة أو في بناء الدلالة، مثلما تنعكس على بنية الأحداث(*) والشخصيات(*) والزمان والمكان فتتّسم بالتفكّك والغموض وهو ما يفضي إلى تقلّص الإحالة المرجعيّة وانحسار الإيهام بالواقع.

ومن الأعمال التي تُنمى إلى القصّة الشعريّة نذكر "سيلفي" (Sylvie) لـ"جيرار دي نرفال" (Gérard de Nerval) و"فلّاح باريس" (Le paysan de Paris) لـ"لويس آراغون" (Louis Aragon) و"نادجا" (Nadja) لـ"أندريه بروتون" (André Breton) و"شبه جزيرة" (Presqu'île) لـ"جوليان غراك" (Julien Graq). ورغم أنّ القصّة الشعريّة لم تحظ بدراسة خاصّة في النقد العربيّ المعاصر فإنّنا نفترض أنّ مقوّمات هذا الجنس السرديّ مثلما حدّدها "تاديبه" تتوافر في بعض الأعمال الأدبيّة العربيّة منها " حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي.

وجدير بالملاحظة أنّ من النقّاد العرب من استخدم مصطلح "القصّة الشعريّة" مرادفاً لمصطلحي "الشعر القصصيّ" و"القصيدة القصصيّة". وهو استعمال قد يكون مصدراً للخلط بين جنسين أدبيّين مختلفين أحدهما نثريّ والآخر شعريّ.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ جنس أدبي، قصّة، رواية، قصيدة قصصيّة، ملحمة، أليغوريا.

**ف.ن**

## قصّة على قصّة

***Métarécit/Metanarrative***

ينتمي مفهوم قصّة على قصّة إلى المستويات السرديّة(*) كما حلّله "جيرار جونات" (Genette, 1972). ويعني به وجود قصّتيْن تحتوي إحداهما الأخرى. ويرد الكلام على القصّة(*) الأولى في القصّة الثانية. وقد أصبحت هذه الممارسة متفشّيةً في القَصَص المعاصر وبالذات في الرواية التجريبيّة التي يُنظَر إليها على أنّها الأثر الواعي بذاته. وهو الذي يتفسيره أو بمعارضته ذاتَه، يكشف طريقةَ إنشائه. وهذا يعني أنّ كلام القصّة الثانية على القصّة الأولى ليس سرديّاً بقدر ما هو تعليقٌ ونقدٌ وتفكيرٌ في القصّة وحكاياتها. ومثال ذلك قول راوي(*) "طقوس الليل":

«عند هذا الحدّ بالضبط من هذه الحكاية الطريفة والظريفة والشيّقة (وفي جعبة البدّاع نعوتٌ أخرى كثيرةٌ، لولا الخشية من الإملال لأغدقها عليكم لتتأكّدوا أنّه، أسوةً

بكلّ المبدعين، نرجسيٌّ إلى حدّ التخمة، بل إلى أبعد من ذلك بكثير». (فرج الحوار، 2002).

فالراوي لم يكتف بعرض الأحداث، بل علّق على اختيار المؤلّف(•) هذا الموقف أو ذاك وهذه الكيفيّة في العرض أو تلك.

► **الموادّ ذات الصلة.** _ خطاب على خطاب، رواية واصفة، سرد على سرد.

أ.س.

## قصّة غير مبأّرة راجع تبئير *(Récit non focalisé, Non-focalized Narrative)*

## قصّة في قصّة *Métarécit/Metanarrative*

ينتمي هذا المفهوم إلى المستويات السرديّة(•)، كما درسه "جونات" (Genette, 1972, 1983). ويُعنَى بالقصّة(•) في القصّة القصّةُ التي يكون راويها(•) أصلاً شخصيّةً(•) في القصّة الابتدائيّة. وهو ما يعني تحوّلاً في مستوى السرد من القصّة من الدرجة الأولى إلى القصّة من الدرجة الثانية. وقد اقترح "جونات" هذا المصطلح بديلاً من مصطلح التضمين المتمثّل في اندراج قصّة في قصّة.

ويُسمّى راوي القصّة الأولى راوياً من خارج الحكاية(•)، في حين يُسمّى راوي القصّة الثانية راوياً من داخل الحكاية(•). ومتى اندرجت في القصّة الثانية قصّةٌ ثالثة فراويها يُدعى راوياً من الدرجة الثالثة. وإذا تعدّدت بعدئذ القِصصُ المحتواة فالراوي يُسمّى بحسب الدرجة التي يظهر فيها، رابعةً أو خامسة وهلمّ جرّاً.

وقد عرف القَصَصُ منذ القديم هذا النوع من البناء. من ذلك: «فقال [البدويّ]: يا ملوك الزمان، إن حكيتُ لكم حكاية عجيبةً تعفوا (كذا) عنّي قالوا: نعم، فابتدأ البدويّ يحدّثهم بأعجبِ ما وقع له وقال: «اعلموا أنّي من مدّة يسيرة أرِقتُ ليلةً أرقاً شديداً وما صدّقتُ أنّ الصباح طلع حتّى قمتُ من وقتي وساعتي وتقلّدتُ بسيفي وركبتُ جوادي...»» (ألف ليلة وليلة).

وضبط "جونات" للعلاقة التي تربط القصّتيْن الإطار(•) والمؤطّرة(•) أنماطاً ثلاثةً هي:

- النمط التفسيريّ، وهو الذي تظهر فيه سببيّة مباشرة بين أحداث الحكاية المؤطّرة وأحداث القصة الإطار. ومثال ذلك قصّ اللصّ الأوّل على مستمعيه سبب وقوع نزهة الزمان بين يديْه وهو المندرج في مرويّ شهرزاد (ألف ليلة وليلة): «[...] فقال لهم: أعجب ما جرى لي يا ملوك الزمان أنّني من مدّة اثنتيْن وعشرين سنة خطفتُ بنتاً من بيت المقدس، ذات يوم من الأيّام، وكانت تلك البنت ذاتَ حسنٍ وجمال [...]»

- والنمط الثاني موضوعاتيّ (غرضيّ) خالص. ومن ثمّ، فهو لا يستتبع أيّ تواصل زمنيّ مكانيّ بين حكايتيْ القصّة الأولى والقصّة الثانية. وبإمكان هذه العلاقة أن تكون علاقة تقابلٍ أو علاقة تماثلٍ. ومثال ذلك ما ساقه "المعرّي" في "رسالة الغفران" على لسان زهير بن أبي سُلمى إجابةً عن سؤال ابن القارح: "بِمَ غُفِر لك؟": «يقول: كانت نفسي من الباطل نفوراً، فصادفتُ ملكا غفوراً، وكنتُ مؤمناً بالله العظيم، ورأيتُ فيما يرى النائمُ حبلاً نزل من السماء، فمن تعلّق به من سكّان الأرض سلِم، فعلمتُ أنه أمرٌ من الله...»

- أمّا النمط الأخير فلا يحوي أيّ علاقة صريحة بين مستوييْ الحكاية(*) لأنّ عمل السرد(*) نفسه هو الذي ينهض بوظيفة مّا في الحكاية كأن تكون وظيفةً تسلية أو وظيفةَ إعاقة. وذلك بقطع النظر عن محتوى القصّة المؤطّرة. ومثال ذلك حكايات "ألف ليلة وليلة"، ففيها تؤجّل شهرزاد موتها بفرضها إعجاب شهريار الملك بقصّها وجعلِه يتلهّف إلى المزيد.

ولم يكن هذا المصطلح الجوناتيّ، إبّان ظهوره، محلّ رضا بعض الدارسين. فقد رفضته "ميك بال" (Mieke Bal, 1977) واعتبرته غير دقيق وعوضته باستعمال (- hypo) السابقة بدلاً من السابقة (-méta) للدلالة على القصّة في القصّة. إلّا أنّ تعريف "دالّنباخ" (Dällenbach, 1977) "القصّة في القصّة" قد عزّز اقتراح "جونات". فهو يحدّها بكونها «المقطع النصّي الوحيد الذي يتحمّل عبئه راوٍ داخل الحكاية يحيل إليه، مؤقّتاً، المؤلّف(*) أو الراوي الكلمة ليتخلّصا معاً، بذلك، من مسؤوليّتهما بوصفهما المتحكّميْن في القصّة». ولمّا جاء "ياب لنتفلت" تخلّى عن السابقتيْن (- méta و-hypo) ليقترح الترقيم بديلاً منهما. فثمّة قصّة 1 وقصّة 2 وراوي القصّة 2 يتّصل بمرويّ له 1.

ومع ذلك، فقد استقرّ المصطلح الجوناتيّ اليوم ولم يعد يثير اعتراضات تذكر.

وقد ميّزت "ميك بال" بين القِصَص المضمَّنة والقِصص المؤطَّرة. فالقصّة الإطار تقتضي، في نظرها، أن يكون بينها وبين القصة المؤطّرة تبعيّةٌ في مستوى الشخصيّات أو الأعمال(*) كما هي الحال في رواية "بلزاك" "زنبق في الوادي" الصادرة سنة 1835

حيث يكون راوي القصّة المؤطرة شخصيّة في القصّة الإطار، وحيث تقدّم القصّة المؤطرة لا خياراً مصيرياً للشخصيّة بل تفسيراً لسلوكها. أمّا التضمين فيقتضي التبعيّة في مستويي الشخصيّات والأعمال معاً كما هو الحال في "ألف ليلة وليلة". فللقصّة المضمّنة دورٌ في تحديد مصير شهرزاد، أموت هو أم حياة. وهذا ما جعل "جونات" (Genette, 1983) يستدرك منبّهاً لإمكان «أن تكون القصّة في القصّة مضمّنة في إطار خفيّ لكنّ السياق يقتضيه بوضوح». وهذا يعني أنّ القصّة الإطار يمكن أن تخضع لإضمارٍ(*) كلّي.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، حكاية في حكاية، راوٍ، قصّة، مستويات سرديّة، قصّة مؤطّرة، قصّة إطار.

أ. س.

## قصّة قصيـرة راجع أقصوصة

*(Nouvelle/Short Story)*

## قصّة مؤطّرة

*Récit encadré/Framed Narrative*

القصّة(*) المؤطّرة هي كلّ قصّة تحويها قصّة أخرى. وقد شاع هذا النوع في القصص القديمة والحكايات الشعبيّة وفي تلك التي تتناقل مشافهة. ومن الأمثلة على ذلك "ألف ليلة وليلة". فكلّ ظهور لشخصيّة(*) جديدة في هذا الكتاب، باستثناء شهريار وشهرزاد، يولّد حتماً قطع الحكاية(*) السابقة لتروى حكاية جديدة تعلّل هذا الظهور. ويحدث الشيء نفسه كلّما رغبت إحدى الشخصيّات في تبرير سلوكها أو موقفها أو في الإقناع برأي من الآراء (Todorov, 1971, 1978). ويتّخذ هذا التبرير وذاك الإقناع دوماً شكل قصّة مؤطّرة تستخدمها القصّة الإطار(*) حجّة على وجاهة السلوك وسلامة الموقف وسداد الرأي. وقد لا يردّ ظهور القصّة المؤطّرة إلى أحد هذه الأسباب. فيكون حضورها في السرد(*) تمثيلاً لموعظة أو حكمة وتوضيحاً لهما.

إنّ القصّة المؤطّرة غالباً ما تكون وظيفيّة. وهي ليست استطراداً بقدر ما هي عنصر من العناصر المكوّنة للقصّة التي تحويها. وإنّ أهمّيتها السرديّة والدلاليّة لتفوق أحياناً أهمّية القصّة الإطار كما هو الشأن في مقامات الهمذانيّ و"ألف ليلة وليلة". ومثلما

تتولّد القصّة المؤطّرة من قصّة فبإمكانها أن تولّد غيرها وتؤطّره. فتصبح مؤطِّرة ومؤطَّرة في الآن نفسه.

► الموادّ ذات الصلة. ـ قصّة، شخصيّة، حكاية، قصّة إطار، مستويات سرديّة.

م. ن. ع.

**قصّة متخيّلة** راجع **تخييل** *(Récit fictionnel/ Fictional Narrative)*

**قصّة متعدّدة التبئير** راجع **تبئير**
*(Récit à focalisation multiple/ Multi-focalization Narrative)*

**قصّة واصفة** راجع **قصّة على قصّة** *(Récit métanarratif/ Metanarrative)*

## قصص الرحلات *Récit de voyage/ Journey Narrative*

ظلّ تعريف أدب الرحلات في الدراسات العربيّة والغربيّة الحديثة خاضعاً لخلط مفهوميّ واصطلاحيّ واسع. فثمّة من يعتبره شاملاً لمجمل الكتابات ذات العلاقة بالسفر. ومثل هذا التعريف يعتمد مقياساً غرضيّاً، ولكنّه غير دقيق من منظور أجناسيّ. فهو فضفاض يتّسع للأدبيّ وغير الأدبيّ، ويضمّ أجناساً من الأدب التخييليّ والأدب المرجعيّ، إذ يجمع قصص المغامرات(*) والرحلات الخياليّة، شأن أسفار السندباد في "ألف ليلة وليلة" أو"رسالة الغفران" لـ"المعرّي" وبعض قصص الخيال العلميّ(*) شأن كتابات "جول فارن"، ونصوصاً أخرى تروي رحلات حقيقيّة في إشارات موجزة أو في توسّع سرديّ شأن كتابات الجغرافيّين والرحّالة. إنّ السفر بهذا المعنى الجامع هو غرض أدبيّ أو كتابيّ وليس جنساً أدبيّاً.(*)

إنّ قصص الرحلات جنس أدبيّ سرديّ مرجعيّ(*). فالرحلة هي قصّة رحلة حقيقيّة

فعليّة قام بها مؤلّفها ودوّن أحداثها أثناء السفر أو بعد العودة. وهي أدب ينشأ من تزاوج بين رحلة تنفتح على غير المألوف من الأشياء والأمكنة والبشر وموهبة أدبيّة متطلّعة إلى المغامرة والاكتشاف والتلذّذ بالغريب والنادر والتعبير عنه حتّى تغدو التجربة الفرديّة عبر الكتابة تجربة جماعيّة يشترك فيها مع المؤلّف(*) قارئ(*) حقيقيّ أو مفترض.

فالرحلة تتميّز بذلك من مختلف الأجناس التخييليّة التي تجعل من السفر إطاراً قصصيّاً أو موضوعاً للتأمّل، وتتميّز من الكتابات الجغرافيّة التي قد يشير فيها الكاتب إلى سفره إلى هذا الإقليم أو ذاك ولكنّ النصّ مجسّد من حيث البنية والأسلوب لمقصد علميّ معرفيّ مداره على التعريف بالبلاد الموصوفة تعريفاً يجمع بين الوصف الجغرافيّ والتحليل الإثنوغرافيّ والاقتصاديّ والإخبار التاريخيّ وغيرها. وهذا ما نراه في كتب الجغرافيّين العرب القدامى، شأن "اليعقوبي" و"المسعودي" و"المقدسي" الذين يؤكّدون طيّ نصوصهم كثرة أسفارهم، وقد يشيرون إشارة إلى وجودهم في هذا البلد أو ذاك دون أن يكون النصّ متابعة سرديّة للرحلة من المنطلق إلى المنتهى كما في نصوص الرحّالة.

يقوم قصص الرحلة على ميثاق سرديّ مرجعيّ(*) يعلنه المؤلّف غالباً في الفاتحة النصّية(*)، مبيّناً عزمه على سرد قصّة رحلة قام بها بنفسه ووصف ما شاهده أثناءها. يقول "ابن جبير" في فاتحة رحلته: "ابتدئ بتقييدها يوم الجمعة الموفي ثلاثين لشهر شوّال سنة ثمان وسبعين وخمسمائة على متن البحر" (رحلة ابن جبير). وبصرف النظر عن دواعي الرحلة وظروف انطلاقها، فإنّ من خصائص هذا الجنس التطابق بين المؤلّف والراوي(*) والشخصيّة(*) المركزيّة، وانبناء النصّ على مراوحة مستمرّة بين السرد(*) والوصف(*).

إنّ المؤلّف الراوي الذي يتابع مراحل رحلته متابعة سرديّة دقيقة مبتدئاً بالخروج ومنتهياً بالعودة يبدو حريصاً على ترتيب الأحداث وتأريخها بذكر اليوم والشهر والسنة أحياناً وتحديد فضاءات وقوعها والظروف الحافّة. فالسرد في الرحلة سرد تعاقبيّ في الغالب. فلا نجد الارتداد(*) أو الاستباق(*) إلّا نادراً. وهو أيضاً سرد مشهديّ حيناً يصوّر أعمال الشخصيّات الفرديّة أو الجماعيّة حركة بعد حركة وحواراتها قولاً إثر آخر، وهذا ما نراه في المقاطع الحواريّة في "رسالة ابن فضلان"، ويميل إلى المجمل(*) حيناً آخر بل إلى الإضمار(*) أحياناً لأنّ الراوي قد يذكر تاريخ حلوله في المكان وخروجه منه دون أن يبين عمّا حدث في فترة الإقامة التي قد تدوم أسابيع أو أشهراً.

والسرد في الرحلة مؤطّر للوصف مبرّر له. فهو الذي يعرض حركة الذات المرتحلة

في المكان ومشاهداتها. والمشاهدة حافز للوصف: "فلمّا كان عشيّة يوم السبت دخلنا عيذاب، وهي مدينة على ساحل بحر جدّة غير مسوّرة، أكثر بيوتها الأخصاص..." (رحلة ابن جبيْر).

والموصوفات متعدّدة أصنافها في الرحلة. فالرحّالة يصف المواضع والعمران والأشياء والأشخاص والأنشطة الإنسانيّة المختلفة والظواهر الطبيعيّة وغيرها. والغالب على الوصف أن يكون وليد حلول بالمكان ومشاهدة. وحين لا يتيسّر ذلك، قد نجد الوصف المبنيّ على رؤية من بعد أو على الإخبار. فالذات الكاتبة في الرحلة هي ذات راوية لِما حدث لها وتحت نظرها وواصفة لِما شاهدت، وهي أيضاً راوية عن رواة وناقلة عن مخبرين. فلا نعدَم في الرحلة تعدّداً للرّواة وإن كان المؤلّف الراوي يظلّ دائماً هو المتحكّم في القصّة الضامن لانسجامها(•).

والرحلة ليست منفتحة على الروايات الشفويّة وحدها، وإنّما هي منفتحة أيضاً على النصوص السابقة من أجناس مختلفة. فالكاتب قد ينقل عن كتب الآخرين تراجم وأخباراً(•) وحكايات في الكرامات والخوارق، ويستشهد بمقاطع في وصف مكان أو مبنى أو عرض لتاريخه، وقد يضمّن نصّه أشعاراً له أو لغيره ورسائل أرسلها أو وصلته أثناء الرحلة. وتبدو "رحلة التيجاني" من أكثر نصوص هذا الجنس استشهاداً بكتب التاريخ وتضميناً للأشعار والرسائل.

وبصفة عامّة قد يتجلّى الرحّالة في نصّه قارئاً بل ناقداً لما يقرأ وكأنّه يبيّن أنّ الحلول بالمكان نفسه لا يترتّب عليه وصف مكرّر أو إحساس مماثل. ومن أمثلة هذه القراءة الناقدة ما نراه في كتاب الأديب الفرنسي " ليريس" عن رحلته الإفريقيّة سنة 1934، وهو يتجلّى فيه قارئاً لكتاب "أندريه جيد" "رحلة إلى الكونغو" الصادر سنة 1927 وناقداً له.

وسواء أكانت الرحلة منشدّة إلى تفاصيل المسار الرحليّ أم منفتحة على الخطابات الشفويّة والمكتوبة فإنّها تظلّ من أكثر الأجناس الأدبيّة ذاتيّة. فالذات حاضرة باستمرار في السرد باعتبارها راوية وفاعلة ومنفعلة وقائمة بتجربة في السفر فريدة. وهي أيضاً حاضرة بقوّة في الوصف لأنّ الموصوفات لا تُرى في الغالب إلّا بمنظورها ولا تُرسم إلّا من خلال أحاسيسها. وقد لا تكتفي الذات بالسرد والوصف، وإنّما يتخلّل ذلك ويكمّله تأمّل في الحياة والوجود وربّما مقارنة بين ثقافة الذات وثقافة الآخر التي يشاهد الرحّالة مظاهرها ويلتقي ممثّليها.

لقد تجلّى أدب الرحلات في الآداب العربيّة والأوروبيّة من خلال نصوص كثيرة

متباينة من حيث دواعي السفر وأشكال الكتابة والحظّ من الأدبيّة وحضور الذات. لكنّ هذا الجنس من الكتابة قد شهد تراجعاً منذ منتصف القرن العشرين تقريباً، وذلك بفعل تطوّر طرائق التنقّل والاتّصال والتعبير. فوصف البلاد البعيدة في طبيعتها وعمرانها وحياتها الاجتماعيّة والثقافيّة قد انتقل شيئاً فشيئاً إلى مجال جنس من الكتابة الصحفيّة، هو الاستطلاع الصحفيّ الذي قد يشتمل على مزاوجة بين السرد والوصف والصورة والخريطة، وانتقل أيضاً إلى مجال التحقيق التلفزيّ والأفلام الوثائقيّة.

وفي مقابل انحسار القصص الرحليّ باعتباره سرداً مرجعيّاً، نجد السرد التخييليّ، وخاصّة الرواية(*)، يفيد من نصوص الرحلة ويوظّف طرائقها في السرد والتشكيل النصّي. ومن أبرز الروايات العربية في ذلك رواية "نجيب محفوظ" "رحلة ابن فطومة".

(الحليفي 2006، كراتشكوفسكي 1957، يقطين 1993، Gannier 2001، Madelénat, 1998، Roudaut 1996).

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ تخييل، تناصّ، جنس أدبي، خطاب قصصي، رواية، زمن الحكاية، زمن السرد، سرد، قصص مرجعي، ميثاق مرجعي، وصف.

ن . ب

## قصص مرجعيّ

*Récit référentiel/Referential Narrative*

يشمل هذا المصطلح مختلف القصص والأجناس السرديّة التي تُعنى بسرد(*) ما وقع فعلاً، في مقابل نصوص السرد التخييليّ التي تقوم على التخييل(*) من حيث الراوي(*) والمرويّ.

وأجناس السرد المرجعيّ متعدّدة: منها ما ظهر في الآداب القديمة كالحوليّات والسير(*) وقصص الرحلات(*)، وبدرجة أقلّ السير الذاتيّة(*) أو نصوص الكتابة عن الذات المشابهة لها، ومنها ما يعتبر وليد العصور الحديثة مثل المذكّرات(*) واليوميّات(*). لكنّ القديمة نفسها قد تطوّرت عبر القرون من حيث لغة الكتابة وأسلوب السرد وتركيب النصّ(*) بتأثير تحوّلات حضاريّة وتغيّر في نظريّة الأدب وخاصّة ما يتّصل بالكتابة وعلاقتها بالذات والواقع المرجعيّ.

وثنائيّة السرد التخييليّ والسرد المرجعيّ ليست محلّ إجماع إلى الآن في الدراسات السرديّة وخاصّة تلك التي تناولت الأجناس المرجعيّة كالسيرة الذاتيّة أو الرحلة أو

السيرة. ولا شكّ في أنّ وجوهاً من المسألة قد نوقشت منذ عقود من حيث التساؤل عن وجود لغة للتخييل متميّزة، وعن طبيعة الأعمال اللغويّة(*) الواردة ضمن القصص المتخيّلة أو المنجزة بها، بل إنّ علاقة الأدب بالواقع الخارجيّ الذي يمثّله تعتبر من خلال مفهوم المحاكاة(*) ومفهوم المشاكلة(*) من أقدم المسائل في تاريخ النظريّة الأدبيّة، وإن كان المفهومان يقومان، عند "أرسطو"، على أفضليّة التخييل لأنّ مهمّة الشاعر، عنده، ليست سرد ما وقع فعلاً وإنّما سرد ما يمكن أن يقع. فسرد أحداث الواقع الفعليّ لا يتجاوز حالات مفردة. أمّا التخييل فيرتفع، وفق مبدإ المشاكلة، إلى الصور العامّة والحقيقة المتعالية على الواقع العاديّ. وبالرغم من تلك التصوّرات والمناقشات القديمة والحديثة، فإنّ التفكير في الفوارق الأسلوبيّة والبنيويّة بين ذيْنك النمطيْن من السرد لم يقطع بعد أشواطاً مهمّة.

ويبدو أنّ مواقف الدارسين كانت أميل إلى اعتبار التمييز غير مستند إلى عوامل لغويّة، وإنّما يعود إلى عوامل تداوليّة(*). فمع وجود آراء قليلة قدّمت بعض الظواهر اللغويّة والسرديّة المتّصلة أساساً بالتبئير(*) دليلاً على وجود لغة تخييل خاصّة، مال بعض الباحثين إلى أنّ تلك الأساليب، وإن كان ممكناً اعتبارها مؤشّرات على التخييل، قد تستعمل أيضاً في القصص غير التخييليّة، مثلما يحدث للقصص التخييليّة أيضاً أن تحاكي أساليب تلك القصص الجادّة (Schaeffer & Ducrot, 1995)، بل " إنّ إمكان التخييل نفسه مرتهن باستعماله للغة العاديّة وبشكل عامّ الوسائل المألوفة للتمثيل" (Moeschler & Reboul, 1994) لأنّ التخييل، باعتباره تمثيلاً(*) لأشخاص وأشياء وأحداث(*) غير موجودة في الواقع، لا يستطيع أن يفعل ذلك إلّا لكونه يستعمل اللغة نفسها التي تُستعمل في مجال التخاطب الاجتماعيّ اليوميّ لتمثيل الأشخاص والأحداث التي توجد فعلاً.

وإزاء ما يُلاحظ بيسر من كثرة مظاهر الاشتراك بين القصص التخييليّ والقصص المرجعيّ من حيث اللغة وأساليب السرد ومكوّنات الحكاية(*)، يبدو أنّ التمييز بينهما يعود في أغلب الأحوال إلى خبرة القارئ(*) بالنصوص وبالإشارات الموجّهة المصاحبة للنصّ(*) أو المواثيق(*) الضمنيّة أو الصريحة التي يعقدها المؤلّفون مع قرّائهم. فتلك الخبرات أو الإشارات هي التي تجعل القارئ يتلقّى قصّة باعتبار أحداثها قد وقعت فعلاً في مكان وزمان تاريخيّيْن وقام بإنجازها أشخاص تاريخيّون، أو يتقبّلها باعتبارها تخييلاً وإن أوهم الراوي بواقعيّة الأحداث وظروفها والقائمين بها كما في الرواية الواقعيّة، أو بتاريخيّة الحكاية وفاعليها كما في الرواية التاريخيّة(*).

لقد أقام "فيليب لوجون" تمييزه بين السيرة الذاتيّة(*) والرواية السيرذاتيّة(*) على التقابل بين الميثاق المرجعيّ(*) الذي يتعهّد فيه المؤلّف بصحّة المرويّ ووقوعه، والميثاق الروائيّ(*) الذي يُنمي به مرويّه إلى المتخيّل (Lejeune, 1975).

هذا الميثاق المرجعيّ القائم بين المؤلّف والقارئ يُصرَّف تصاريف شتّى بحسب الأجناس السرديّة المرجعيّة المختلفة. فهو في قصص الرحلة التزام بسرد أحداث رحلة حقيقيّة قام بها المؤلّف نفسه ووصف ما رآه أثناءها. وهو في المذكّرات إعلام بتقديم شهادة على فترة تاريخيّة عاشها المؤلّف وكان شاهداً أو مشاركاً في أحداثها. وهو في السيرة إقرار بأنّ قصّة الحياة المرويّة هي قصّة حياة فرد تاريخيّ حقيقيّ بمختلف عناصرها. ولذلك فهذا الميثاق في مختلف الأجناس المرجعيّة هو في الآن نفسه تصريح بتصوير واقع حقيقيّ خارج النصّ ووضع للمرويّ تحت سلطة القارئ للتحقّق من صدقه ومطابقته للواقع. فمثلما يمكن لهذا القارئ أن يقارن بين مختلف الكتابات التاريخيّة عن فترة واحدة محدّدة، يستطيع وإن بدرجات متفاوتة أن يتثبّت من صحّة التواريخ أو دقّة المعلومات الواردة في المذكّرات أو السيرة أو السيرة الذاتيّة أو غيرها.

ويترتّب على الميثاق المرجعيّ فارق جوهريّ مميّز للسرد المرجعيّ. إنّه التطابق بين المؤلّف والراوي. فليس الراوي كائناً تخييليّاً. وإنّما هو الكاتب نفسه، المتكفّل الأوّل بالسرد. وقد تبدو شخصيّته وماضيه في الكتابة من خلال كلامه راوياً منذ بداية النصّ، كقول أحمد أمين في سيرته الذاتيّة "حياتي": "لم أتهيّب شيئاً من تأليف ما تهيّبت من إخراج هذا الكتاب. فإنّ كلّ ما أخرجته كان غيري المعروض وأنا العارض، أو غيري الموصوف وأنا الواصف. وأمّا هذا الكتاب فأنا العارض والمعروض والواصف والموصوف" (أحمد أمين، حياتي). وقد يشير طيّ سرده إلى كتب له معروفة وأعمال ثقافيّة أو سياسيّة له مشهورة. وقد يتردّد اسمه في مواضع من النصّ وتتردّد أسماء أعلام علاقته بهم محقّقة أو قابلة للتحقّق. وقد يتضمّن السرد علامات أخرى تؤكّد تماثل الراوي والمؤلّف في الهويّة، وترسّخ الميثاق المرجعيّ الذي أعلنته عتبات النصّ وفاتحته(*)، وتثبت أنّ المؤلف يتحمّل تحمّلاً كاملاً وجادّاً مختلف الإثباتات التي قام بها في قصّته ويضمن صحّتها وصدقها (Genette, 1991).

ولمّا كان الراوي في القصص المرجعيّ هو المؤلّف نفسه وهو ملتزم بسرد ما وقع فعلاً، فإنّ ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة المرويّ والخطاب الراوي. فالأحداث التي تسردها مختلف النصوص المرجعيّة تُقدَّم باعتبارها أحداثاً تاريخيّة وقعت فعلاً في أزمنة محدّدة وأماكن معروفة. والراوي يبدو حريصاً في السيرة والرحلة والمذكّرات وغيرها

على التأريخ المستمرّ بذكر اليوم والشهر والسنة أحياناً، ويدرج الأحداث التي يرويها في مسار التاريخ العامّ وضمن فترة تاريخيّة محدّدة معروفة أحداثها للقرّاء، وإن كان بعض تلك الأحداث يتجاوز حدود القصّة التي يرويها النصّ شأن ما يرد في "رحلة ابن جبير" من ذكر لبعض أعمال صلاح الدين الأيّوبيّ أو الصليبيّين.

والخطّة السرديّة للمؤلّف الراوي ومقاصده من وراء سرده قد تقتضي منه إبراز أحداث دون أخرى، بل إسقاط بعض الأحداث، وقد تسمح له بإيلاء أهمّيّة لأشخاص تاريخيّين وإهمال أشخاص آخرين. وهذا ما يتجلّى حين نقارن بين بعض السير وبعض الحوليّات التاريخيّة، أو بين نصّين من المذكّرات يتناولان الأحداث نفسها. ولكنّ المؤلّف ليس حرّاً في اختلاق أحداث وشخصيّات، ذلك الاختلاق الذي يدخل ضمن حرّيّة مؤلّف الرواية التاريخيّة. ولا يسع المؤلّف في السرد المرجعيّ أيضاً أن ينسب أفعالاً إلى غير فاعلها أو أن ينقل تعاقبها إلى طور آخر من أطوار التاريخ، أو أن يصف أمكنة أو أشياء أو أفراداً بغير ما عُرفت به. فالميثاق المرجعيّ يقتضي أن تكون المكوّنات الرئيسيّة للمرويّ ذات طابع تاريخيّ. فهي معروفة أو قابلة للمعرفة والتحقّق، بصرف النظر عن طريقة تشكيل هذه المادّة الحدثيّة التاريخيّة، ودرجتها من الدقّة.

أمّا من حيث الخطاب القصصيّ(*)، فإنّ القصص المرجعيّ يوظّف الكثير من أساليب السرد المعهودة في القصص الإنسانيّ عامّة. فلمّا كان مستحيلاً أن يرويَ الخطاب كلّ التفاصيل ويتابع المسار الزمنيّ بكلّ دقائقه، تظهر في القصص المرجعيّ مختلف التحريفات الزمنيّة المتّصلة بالترتيب(*) أو السرعة(*) أو التواتر(*). فنحن نجد في هذه النصوص أيضاً ضروباً من الارتداد(*) والاستباق(*) ومظاهر من التسريع والإبطاء والإضمار. ونجد فيها كذلك المراوحة المعهودة بين القصّ المفرد(*) والقصّ المؤلّف(*). وهي مظاهر سرديّة تقتضيها كما هو الأمر في فنون القصّ عامّة قوانين النجاعة والاقتصاد اللغويّ والسرديّ وتخضع لتصوّرات الراوي وخطّته السرديّة. وعلامات تصرّف الراوي في المكوّنات الحدثيّة والزمنيّة للمرويّ تكون جليّة في الخطاب ذاته (Genette, 1991) كما يبدو من هذا المقطع من "سيرة ابن طولون" لـ"لبلويّ" (ق.4 هـ/ 10م) : "ازداد المستعين به سروراً، وأمر في الوقت لأحمد بن طولون بألف دينار، وقال للخادم: "امض أنت بها إليه سرّاً [...] وإذا دخل إليّ في المسلّمين أرنيه". فأوصل إليه الخادم المال وعرّفه الرسالة فحمد الله عزّ وجلّ على ذلك. فلمّا كان يوم السلام، ودخل مع الأولياء، غمز الخادم المستعين عليه حتّى رآه. فأشار إليه المستعين بالسلام. ولم يزل يفعل ذلك كلّما دخل إليه في المسلّمين، ويوجّه إليه بالصلة الوافرة في كلّ

وقت دَفعة بعد دفعة، حتّى حسُنت حاله بذلك. ووهب له جارية اسمها مياس. فولدت له أبا الجيش في النصف من محرّم سنة خمسين ومائتيْن'.

ولئن كان ممكناً للراوي في القصص المرجعيّ أن يستعمل مختلف تلك الأساليب السرديّة، فإنّه لا يمكن له أن يقتحم بواطن الشخصيّات مثلما يستطيع الراوي التخييليّ أن يقوم به. فالتبئير(*) الداخليّ معيار من معايير التخييل. ولا مبرّر للراوي المرجعيّ إضاءة نفسيّة شخصيّة أخرى غير ذاته وإبراز أفكارها إلّا بإخبار الشخصيّة نفسها عن حالها وتعبيرها عمّا تفكّر فيه. فهو مطالب دوماً بأن يذكر مصادره ويبرّر معرفته بهذا الأمر أو ذاك (Genette, 1991).

وإنّ سعي المؤلّف الراوي إلى ذكر مصادره وتوثيق مختلف عناصر محكيّه ليتجلّى في مظاهر عديدة مثل عرض رسائل أو خطب أو مقاطع من مقالات صحفيّة مدقّقاً تواريخها وذاكراً مناسباتها والظروف التي حفّت بها، ومثل الاعتماد على رواة مخبرين يروون ما كانوا شهوداً عليه، وهو ما يجعل السرد المرجعيّ متميّزاً أحياناً بتعدّد المستويات السرديّة(*). بل إنّ المؤلّف قد يُرفق نصّه بصور شمسيّة لبعض الأشخاص أو الأمكنة أو الأشياء، وهذا ما نراه عند 'نُعيْمة' في سيرته الذاتيّة 'سبعون' وفي السيرة التي كتبها عن حياة 'جبران' بعنوان 'جبران خليل جبران' وفي مذكّرات 'ثروت عكاشة' بعنوان 'مذكّراتي في السياسة والثقافة'. وقد يذهب التحقيق بالمؤلّف في نصوص السرد المرجعيّ إلى الاستشهاد بنصوص أخرى تناولت الأحداث نفسها أو تحدّثت عن الأشخاص أنفسهم. وهكذا يستحيل النصّ السرديّ(*) المرجعيّ فسيفساء من الخطابات المتنوّعة، وإطاراً تجتمع فيه الكلمة والصورة، وخطاباً يقوم على توازن دقيق بين أدبيّة السرد ومقصديّة التوثيق والحجاج والإقناع.

لكنّ حديثنا عن خصائص مميّزة للقصص المرجعيّ لا يعني أنّ الحدود بينه وبين القصص التخييليّ حاسمة ومطلقة. ففي التجارب النصيّة لا يوجد تخييل صاف لا تصله بالواقع والتاريخ صلة، ولا تأريخ تبتعد به الدقّة ابتعاداً تامّاً عن نسج حبكة(*) أو استعمال أسلوب روائيّ. فالمرجعيّ والتخييليّ متداخلان. ولا يتفرّد أحدهما بخصائص لا يمكن للنمط الآخر محاكاتها. وإنّما يوجد تبادل مستمرّ في الطرائق السرديّة. ومثلما نجد رواية اليوميّات (Roman-journal) محاكية لليوميّات الحقيقيّة، والرواية السيريّة (Roman biographique) محتذية السيرة، والرواية السيرذاتيّة(*) أو الرواية بضمير المتكلّم(*) متّبعة أنموذج السيرة الذاتيّة، نجد في بعض النصوص المرجعيّة أساليب من الوصف(*)

والسرد معهودة في القصص التخييليّ، ومن أبرزها كشف الراوي أفكار الشخصيّات والتعبير عمّا يمور في أعماقها من انفعالات (Genette, 1991).

► المواد ذات الصلة. ـ تخييل، خطاب قصصيّ، راوٍ، سيرة، سيرة ذاتيّة، قارئ، قصص الرحلات، مؤلّف، محاكاة، مشاكلة الواقع، مذكّرات، ميثاق مرجعيّ، يوميّات.

ن . ب

## قصص وقائعيّ راجع قصص مرجعيّ *(Récit factuel/Factual Narrative)*

## قصيدة سرديّة *Poème narratif/Narrative Poem*

يطلق مصطلح القصيدة السرديّة على القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغويّ يضطلع برواية حدث(•) أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النصّ الشعريّ على حكاية(•) أي على أحداث حقيقيّة أو متخيّلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادّته الأساسيّة.

والقصيدة السرديّة جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصيّة، وهي جنس فرعيّ هجين يقوم على تظافر الشكل الشعريّ والمحتوى القصصيّ، أي إنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقوّمات الأساسيّة التي تشكّل عمود القصّة، وهي حسب السرديّين ستّة مقوّمات: أ- تتابع أحداث، ب- شخصيّة(•) أو أكثر، ج- تحويل مسانيد، د- حبكة(•)، هـ- عليّة سرديّة، و- تقويم نهائي(•) (J.M.Adam, 1992).

وتشمل القصيدة القصصيّة في الأدب الغربيّ أجناساً مختلفة مثل الملحمة(•) والحكاية المثليّة(•) والأقصوصة المنظومة (Nouvelle en vers) والرواية المنظومة (Roman en vers). أمّا في الشعر العربيّ القديم فإنّ القصّة لم تكن غاية في ذاتها إلّا في الحكايات المنظومة على ألسنة الحيوانات والتي أُلّفت بتأثير "كليلة ودمنة". فقد نظم "أبان بن حميد اللاحقي" (ت 815 م.) كتاب "ابن المقفّع" واقتفى أثره "ابن الهبّاريّة" (ت 1115 م) فوضع كتاب " نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" وألّف "الصادح والباغم" وهو يضمّ أراجيز عدد أبياتها ألفا بيت. غير أنّ الحكاية المنظومة لا تمثّل في الشعر العربيّ القديم سوى ظاهرة ثانويّة أفرزها التنازع بين الشعر والنثر.

وفي العصر الحديث شاع الشعر القصصيّ في النصف الأوّل من القرن العشرين، بسبب تأثير الأدب الغربيّ. فأقبل عدد من الشعراء على كتابة القصيدة القصصيّة، نخصّ بالذكر منهم "أحمد شوقي" و"شبلي الملّاط" و"خليل مطران" و"جميل صدقي الزهاوي". (عزيزة مريدن، 1984، حاتم الصكر، 1999، فتحي النصري، 2006)

► **المواد ذات الصلة.** ـ جنس أدبي، قصّة، قصّة شعريّة، حكاية، حكاية مثليّة، ملحمة، أليغوريا.

ف. ن.

**قفز** راجع **إضمار** *(Ellipse/ Ellipsis)*

## قواعد الاشتقاق والعمل

***Règles de dérivation et d'action/Derivation of action rules***

هذه العبارة من مصطلحات "تودوروف" (Todorov, 1966) عند دراسته الشخصياتِ(*) القصصيّةَ ومحاولته شكلنة علاقاتها. هذه العلاقات التي تبدو في الظاهر كثيرة التنوّع يمكن أن تُردّ إلى ثلاث: الرغبة والتواصل والمشاركة. ويعتبر الحبّ من أشهر تحقّقات المقولة الأولى، والبوح من تحقّقات الثانية، والمساعدة من تحقّقات الثالثة. فكلّ العلاقات بين الشخصيّات يمكن أن تتولّد من تلك المقولات الثلاث عبر ما يسميه "تودوروف" قاعدتيْ الاشتقاق: الأولى قاعدة التقابل (Règle d'opposition) والثانية قاعدة السلب (Règle du passif). فالقاعدة الأولى تتيح لنا أن نشتقّ من كلّ مقولة عدداً من المقابلات. فالمحبّة يقابلها الكره، والبوح أو الإسرار يقابله الكشف والفضح، والمساعدة يقابلها الاعتراض أو العرقلة. أمّا قاعدة السلب فتتيح اشتقاق وجوه أخرى مدارها على الانفعال. فالشخصيّة المُحبّة قد تكون محبوبة أو تسعى إلى ذلك، والغادرة حيناً تكون مغدورة حيناً آخر. وقد دقّق "تودوروف" هذه القواعد بأمرين. فمن جهة ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أنّ الظاهر من العلاقات قد لا يطابق الجوهر بالضرورة. فالحبّ قد يبطن كرهاً والصداقة تحجب نفاقاً. ومن جهة أخرى يؤخذ في الاعتبار أيضاً

التفاوت بين الشخصيّات في إنجاز عمل أو الاتّصاف بصفة. فروابط الحبّ في الرواية(•) كثيرة، ولكنّ سلوك المحبّ مع المحبوب يختلف من شخصيّة إلى أخرى.

وقد لاحظ " تودوروف" أن قاعدتيْ الاشتقاق لا تمكّنان إلّا من وصف ثابت للعلاقات. ولذلك احتاج إلى صنف آخر من القواعد لوصف العلاقات في حيويّتها وتحوّلاتها، ومن ثَمّ حركة القصّة(•)، وسمّاه قواعد العمل. ومن بين هذه القواعد التي رآها فاعلة في رواية "العلاقات الخطرة" للكاتب الفرنسيّ "لاكلو" أنّ الشخصيّة (أ) إذا كانت تحبّ (ب) فإنّها تعمل على تحقيق الوجه الثاني من العلاقة، وهو أن تكون محبوبة من (ب). وإذا كان لـ(ب) و (ج) علاقة بـ(د) فإنّ (ب) إذا ما علم بأن العلاقة بين (ج) و(د) مماثلة للعلاقة بين (ب) و(د) تصرّف ضدّ (ج).

ويعتبر "تودوروف" أنّ شكلنة العلاقات بين الشخصيّات وفق هذه القواعد من شأنها أن تمهّد السبيل إلى تأويل النصّ السرديّ(•) وأن تتيح مقارنة بين القوانين المتحكّمة في العوالم الحكائيّة في مختلف النصوص.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ بنية الممثلين، شخصيّة، رواية، منوال الفواعل، نصّ سرديّ.

ن . ب

## قواعد المحادثة *Maximes conversationnelles/Conversational Maxims*

يستخدم هذا المصطلح في مجالات كثيرة كمجال تحليل المحادثات الشفويّة. وهو مستخدم، في النصوص السرديّة(•) التخييليّة(•) لتحليل الحوارات(•) خاصّة. ذلك أنّ الحوار، أيّ حوار، يخضع بصفة مبدئيّة لمنطق مزدوج يردّ إلى كونه محادثة وقطعة سرديّة في الآن نفسه (Mary-Annick Morel, 1983).

وتقوم قواعد المحادثة على فكرة خضوع الكلام المتبادل، شفويّاً كان أو مكتوباً، لمواضعات ضمنيّة أو مبدإ عامّ يُنتظر أن يحترمه كلّ من يشارك في المحادثة أو التواصل سمّاه "غرايس" (Grice, 1979) "مبدأ التعاون" وصاغه في قوله: "ليكن إسهامك، في المرحلة التي بلغتها المحادثة، موافقة لما يستوجبه منك الهدف أو الوجهة المتّفق عليها للتبادل(•) القوليّ الذي انخرطت فيه". وقد ميّز غرايس، في إطار هذا المبدإ، أربع مقولات فرّعها إلى قواعد هي مقولات الكمّ والكيف والعلاقة والطريقة.

وتخصّ المقولة الأولى كمَّ الأخبار الذي يجب توفيره. ويمكن أن ترتبط بها القاعدتان الآتيتان:

– يجب أن يحوي إسهامك قدراً من الأخبار معادلاً لما هو مطلوب إليك. فإذا قلت: "شخص مّا بالباب" وأنت تعرف الزائر تكون قد أخللت بالقاعدة.

– يجب ألّا يتضمّن إسهامك كمّاً من الأخبار يفوق ما هو مطلوب إليك. وقاعدة غرايس هذه مثيرة للجدل. فقد يعترض بعضهم فلا يرى في توفير أخبار زائدة عن اللزوم خرقاً لمبدإ التعاون بل مجرّد إضاعة للوقت. ولكنّ الأخبار الزائدة عن الحاجة قد تدخل اضطراباً على مجرى المحادثة فتغيّر وجهتها نحو جزئيّات مرغوب عنها أو قد تقود إلى تأويلات مختلفة بخصوص مقاصد المتكلّم. وإجمالاً فوظيفة هذه القاعدة يمكن أن تؤدّيها قاعدة الملاءمة (Règle de Pertinence).

ويتعلّق بالمقولة الثانية قاعدة أساسيّة هي "ليطابق إسهامك الواقع" وقاعدتان فرعيّتان: "لا تؤكّد ما تعتقد أنّه خاطئ" و"لا تؤكّد ما لا أدلّة لك على صحّته". وترتبط بمقولة العلاقة قاعدة وحيدة وهي: "تكلّم في صلب الموضوع".

هذه المقولات تخصّ المقول، وصلتها لا تخفى بقوانين الخطاب(*) الأربعة الأولى التي ضبطها "ديكرو" (Ducrot, 1972). أمّا المقولة الأخيرة فتتعلّق بكيفيّة القول. وترتبط بالقاعدة الجوهريّة: "كن واضحاً" قواعد ثانويّة من قبيل: "أوجز دون إخلال" و"تجنّب اللبس" و"اجتنب الإبهام" و"كن منهجيّاً".

ويرى غرايس أنّه صاغ هذه القواعد مفترضاً أنّ هدف المحادثة المنشود هو النجاعة القصوى لتبادل المعلومات. وقد كانت قواعده منطلقاً لدراسات عديدة. وأثارت جدلاً كبيراً ولكن لم ينكر أحد أهميّتها. وقد اغتنت خاصّة بنظريّة الوجهين (Théorie des faces) لعالم الاجتماع الأمريكيّ "غوفمان" (Goffman). ومفادها أنّ للإنسان، على المجاز، وجهين: أحدهما سلبيّ والآخر إيجابيّ وأنّه يكيّف، أثناء تواصله مع غيره، سلوكه الاجتماعيّ فيحرص على الذود عن حياضه (أو وجهه السلبيّ) وعلى دفع الآخرين إلى الاعتراف بالصورة التي يكوّنها عن نفسه (أي وجهه الإيجابيّ). هذا المسعى المزدوج يقوده إلى مراعاة الآخرين بالتلطّف إليهم عند "انتهاك" حياضهم (بالسؤال أو الأمر أو المقاطعة أو غيرها) وبعدم الإساءة إلى وجههم الإيجابيّ مثلما يتبيّن من بداية هذا الحوار بين فقيه أعمى ووصيّ على ابن أخيه: "كان حقّة [عبد الحفيظ] جالساً على دكّانته، يرتق جبّته الزرقاء، فأتاه الطالب صمد، والتفت نحوه وسلّم، فردّ عليه السلام وسأله:

- مرحباً بك "نعم سيدي".
- كليمة شاهي نقولها لك.
- مرحباً.

تلمّس المكان وجلس على حافّة الدكّانة وقال:

-ولد المولدي، الله يرحمه، حصل في العسكر. قال لي كلّم عمّي في العوض." (البشير خريّف، الدقلة في عراجينها).

فالفقيه سلّم ثمّ طلب الإذن بالكلام مهوّناً موضوعه ومرجئاً إيّاه لأنّه يعلم أنّ حضوره قطع خلوة مخاطبه (وجهه السلبيّ) وأنّ وساطته بين الأخ وعمّه قد تعني أنّ العمّ لم يحفظ الوصيّة (وجه العمّ الإيجابيّ).

وقد تكلّف مراعاةُ الآخرين المرءَ تقديمَ تنازلات تُلحِق بعض الضيم بوجهه الإيجابيّ كأن يعتذر مثلاً أي أن يقرّ بخطإ أو ذنب. ولكن عليه أن يتجنّب أن تؤدّي مراعاة الآخرين إلى الإضرار بأحد وجهيه أو بهما معاً. فالتواضع إذا تجاوز حدّه صار اتّضاعاً والمجاملة المبالغ فيها تلامس النفاق (Maingueneau, 1990).

ويرى غرايس أنّ هذه القواعد غالباً ما تخرق. وعندئذ يلجأ المخاطَب إلى الاستدلال على المخروق من القواعد بالاعتماد على مقام(*) القول. فخرق قواعد المحادثة يتمّ مثلاً إذا ما أراد متكلّم مّا الإساءة إلى مخاطبه. ويجب، لتبلغ الإساءة، أن يُشعِر صاحبُها متلقّيها أنّه يسيء إليه متعمّداً. وفي هذه الحالة فإنّ المحادثات (أي الحوارات) في النصوص القصصيّة غالباً ما تنزع نحو السجال الذي كثيراً ما يساهم في تطوير الأحداث. فعلى سبيل المثال فإنّ جلّ الحكاية(*) في رواية "البشير خريّف" "الدقلة في عراجينها" نجمت عن سجال بين عبد الحفيظ وصهره علي الزبيدي جاء فيه: "[جرت المرأتان إلى السقيفة فسمعتا علي الزبيدي:]

-تخرّج المرا وإلّا نجيب عون شرعيّ

وصوت حفّة يجيب:

-حتّى نتفاهم على ايدين القاضي، أنت حاكم المرا وتاكل لها في رزيقها، لا قال لك ربّي. أنت فالس، افلس على روحك.

- قلت لك مرّق لي عيالي.
- قلت لك حاسبني على غلّة خمسة سنين، واش عملت بها ؟ [...] نبيّعك في نخلك يا حلّوف [خنزير]".

إنّ المتخاطبين يستغلّون هذه القواعد للتفطّن إلى المضمر(*) في الكلام. ورغم أنّها

ضمنيّة فهم مجبرون على احترامها إذا ما أرادوا أن يدور التبادل في حدود المواضعات والأعراف السائدة إمّا في عالم البشر أو في العوالم التخييليّة. إلّا أنّ هذه القواعد غالباً ما يُخرق بعضها في النصوص القصصيّة بسبب قيام هذه النصوص على التحوّل والصراع واللعب على الظاهر والباطن.

▶ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حوار، قوانين الخطاب، مضمر.

م. ن. ع.

## قوانين الخطاب *Lois du discours/Discourse Maxims*

قوانين الخطاب من مفاهيم تحليل الخطاب ومصطلحاته. ويستغلّها دارسو النصوص السرديّة(*) في تحليل الخطاب عامّة والحوار(*) خاصّة. فالمتكلّم يخضع أثناء عمليّة التواصل مع غيره لجملة من الإكراهات كأن يمتنع عن تقديم معلومات مراعاة لآداب الكلام أو يُخفي، بسبب المقام(*)، مقاصده. لذلك يُضطرّ إلى أن يقول دون أن يقول أي إنّه يضمّن كلامه الظاهر معاني لا يجهر بها. وتسمح قوانين الخطاب التي تستمدّ علّة وجودها من هذه الإكراهات بتأويل معاني الكلام الضمنيّة انطلاقاً من معانيه الحرفيّة وأخذاً للمقام في الاعتبار.

وتتعلّق هذه القوانين إمّا بمحتوى الملفوظ أو بطريقة القول. ويختلف عددها من منظّر إلى آخر. فهي، حسب ديكرو (Ducrot, 1972) ستّة: قانون الاستقصاء (Loi d'exhaustivité) ويقتضي أن يمدّ المتكلّم متلقّي خطابه بأقصى ما يملك من معلومات حول موضوع الكلام (فقولك "بعض فصول هذا الكتاب مهمّة" يفيد أنّ سائر الفصول ليست كذلك)، وقانون الإخبار (Loi d'informativité) ويفترض جهل المتلقّي مضمون الكلام (فقولك: "لم يأت غير عليّ" قد يفهم منه أنّك والمتلقّي تنتظران قدوم أكثر من شخص)، وقانون الإيجاز وهو حالة خاصّة من القانون السابق ويقتضي أن تتضمّن كلّ معلومة مدرَجة في الملفوظ قيمة إخباريّة، وقانون التلطيف وهو يجبر المتلقّي على تحميل الملفوظ معاني تتجاوز معناه الحرفي فقولك: "هذا الكتاب قليل الفائدة" قد يفيد في مقام معيّن أنّه خال من الفائدة وقانون الفائدة (Loi d'intérêt) ويقضي بألّا نقول للآخرين إلّا ما يفترض أنّه يثير اهتمامهم، وأخيراً قانون الترابط ويقتضي أن يتعلّق الرابط بين ملفوظين بالمعطى (أي المعنى الحرفيّ) لا بالمقتضى(*).

ويميّز مانغنو (Maingueneau, 1990) استناداً إلى كتاب "المضمر" لـ"كربرات أوريكيوني" (Kerbrat-Orecchioni, 1986) ثلاثة مبادئ عامّة جدّاً (مبدأ التعاون ومبدأ الملاءمة (Pertinence) ومبدأ الصدق (ويعني به أن يقول الإنسان ما يفكّر فيه فعلاً) وقوانين أخصّ (قوانين الإخبار والاستقصاء والكيفيّة). أمّا "سبابر" و"ويلسن" فيعتبران ما يسمّيه بعضهم مبدأ الملاءمة قاعدة التبادل(*) القوليّ الأساسيّة (Sperber & Wilson, 1973).

هذه القوانين قوانين ضمنيّة لا علاقة لها بقواعد النحو ولا بقواعد الأخلاق. ويفترض أنّها تُراعى في المكتوب وفي الشفويّ. ووظيفتها إتاحة اشتقاق المعاني "المسكوت عنها" وبصفة عامّة إعادة هيكلة التبادلات بشكل يحفظ انسجامها(*) وعقلانيتها ولطفها (Charaudeau, Maingueneau, 2002).

◄ المواد ذات الصلة. ـ نصّ سرديّ، حوار، تلفّظ، مقام، مضمر.

م. ن. ع

# كاف

## كتابة الأنـا *Ecriture du Moi/The Encoding of "Self" in Narrative*

يشير مصطلح "كتابة الأنا" إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السرديّة تتّخذ ذات المؤلّف(*) مداراً لها وتقوم على التطابق الصريح بين أعوان السرد(*) الثلاثة : المؤلّف والراوي(*) والشخصيّة(*). وتعدّ السيرة الذاتيّة(*) واليوميّات الخاصّة(*) والاعترافات(*) والرسم الذاتيّ(*) والمذكّرات(*) من أشهر كتابات الأنا. فهذه الأشكال من الكتابة وإن اختلفت في ما بينها وتنوّع توظيفها تقنيات السرد(*)، فإنّها تلتقي في اعتماد حياة المؤلّف مصدراً للكتابة ومادّة لها وموضوعاً. وذلك بقصّ سيرته أو تسجيل ما يجري له من وقائع يوماً بيوم أو عرض ملامحه النفسيّة والجسديّة أو استحضار ذكرياته عن الناس والعصر.

غير أنّ ذلك لا يعني أن كتابة الأنا منغمسة في عالم الذات منغلقة عليه. ففي نصوص من قبيل "الاعترافات" لـ"روسّو" (Rousseau) و"مقالات" لـ"مونتاني" (Montaigne) و"اليوميات" لـ"أندريه جيد" (Gide) و"الأيّام" ا ـ"طه حسين" و"سبعون" لـ"ميخائيل نعيمة" و"أوراق العمر" لـ"لويس عوض" مثلاً، انفتاح على الآخر ،تطارح لقضايا فكريّة واجتماعيّة وسياسيّة وحضاريّة شغلت معاصري المؤلّفين(*).

إنّ الارتكاز على الذات في هذه الكتابات يستبطن جدلاً بين الأنا والآخر والداخل والخارج والذاتيّ والموضوعيّ. ولا تعني قوّة الإحالة المرجعيّة(*) في هذه الكتابات أنّها منعدمة الصلة بالتخييل(*). فكثيراً ما اكتسبت ذات المؤلّف(*) أبعاداً نفسيّة ورمزيّة تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيراً ما اتّسمت وقائع حياته بسمات تخييليّة لم تكن لها في الواقع المرجعيّ التاريخيّ. ذلك أنّ الكتابة وإن جعلت همّها الأوّل التعريف بالذات وسرد قصّة حياتها، هي دائماً خلق للذات وانبعاث لها جديد.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ سيرة، سيرة ذاتيّة، يوميّات خاصّة، مذكّرات، رسم ذاتيّ، نصّ، تخييل، سرد، أعوان السرد، مؤلّف، راوٍ، شخصيّة.

م.آ.م

## كرونوتوب *Chronotope/Chronotope*

استعمل "ميخائيل باختين" (Bakhtine, 1978) مصطلح "كرونوتوب" في نطاق حديثه عن الأنساق القصصيّة في تطوّرها من العصر الإغريقيّ حتّى العصور الحديثة. وقد وجد في مصطلح "كرونوتوب" وسيلة يجمع فيها بين عنصريْن قصصيّيْن هما: الكرونو (الزمان)، والتوبو (المكان). ومثال ذلك: «كان ياما كان ...في كوخ... في قصر...في بلاد واق الواق». ويختصّ كرونوتوبُ المغامرةِ القصصيّةِ بالعلاقة التقنيّة المجرّدة بين الفضاء والزمان. لذلك، فكلّ تغيّر يطرأ على أحد العنصريْن ينجرّ عنه تغيّرٌ يطرأ على العنصر الآخر. ويوضّح المثال التالي التلازم بين الزمان والمكان في العمل الروائيّ وارتباطَ الكرونوتوب بطبيعة الشخصيّة(*) والعمل(*) الذي تقوم به: «عقب منتصف الليل اخترق سعيدٌ الصحراء، وفي الجانب الغربيّ من السماء شيء من القمر. وعلى مبعدة مائة متر من هضبة القهوة صفّر ثلاثاً وراح ينتظر. لم يكن بدٌّ من أن يضرب ضربته أو يُجنّ» (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ فضاء، زمان، شخصيّة.

أ.س. وم.م.خ

## كفاءة *Compétence/Competence*

الكفاءة عند "غريماس" (Greimas, 1966) هي أحد عناصر البرنامج السرديّ(*).

وإذا كان مدار الإنجاز(*) على تحويل الحالات أي على عمل الذات الفاعلة(*)، فإنّ مدار الكفاءة ليس على العمل ذاته بل على علاقة الذات الفاعلة بفعلها(*). إنّ مركز الاهتمام هاهنا ليس التحوّل وإنّما هو التحوّل الجهيّ (Transformation modale). فقولنا: وهب السلطانُ الشاعرَ مالاً، ليس كقولنا:

أراد السلطانُ أن يهب الشاعرَ مالاً
أو رفض السلطان أن يهب الشاعر مالاً
أو لم يستطع السلطان أن يهب الشاعر مالاً
أو أكره السلطان على أن يهب الشاعر مالاً

ففي الحالة الأولى ثمّة إنجاز(•) أمّا في الحالات الموالية فلا إنجاز، بل إنّ فعل الذات الفاعلة يدور على امتلاك الكفاءة التي تتيح لها أن تحقّق الإنجاز، وهي إرادة الفعل، ووجوب الفعل، والقدرة على الفعل، ومعرفة الفعل. وهنا يتغيّر الموضوع من المال إلى الإرادة أو الوجوب أو القدرة أو المعرفة، فيخرج عن كونه موضوع قيمة(•) إلى كونه موضوعاً جهيّاً (Objet modal). هذا التغيير في علاقة الذات الفاعلة بالفعل يصطلح عليه بكلمة التوجيه (Modalisation) الذي هو عملية من الدرجة الثانية لا يحوّل علاقة ذات الحالة(•) بالموضوع وإنما يُجري التحوّل على الذات الفاعلة التي تتولّى الاضطلاع بالتحوّل السرديّ. لذلك يُعتبر الإنجاز ضرباً من الفعل، في حين تُعتبر الكفاءة توجيهاً للفعل.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ فعل، ذات حالة، ذات فاعلة، موضوع قيمة، برنامج سرديّ، إنجاز، توجيه.

م. ق.

## كلام انفراديّ *Aparté/Aside*

هو وجه من وجوه المونولوغ(•). ويندرج في نطاق الحوار(•) الذي يدور بين المتخاطبين. وهو في الأصل معدود من السنن الشفويّة المشتقّة من التقاليد المسرحيّة القائمة أساساً على الأقوال. ومن أهمّ خصائص الكلام الانفراديّ أن يكون كلاماً معدولاً به عن السياق التخاطبيّ فلا يندرج في سلسلة الأقوال الدائرة بين القائلين. ولذلك فهو قول أحادي يكون بانسحاب أحد القائلين بقوله فلا يسوقه إلى مخاطَبه. وإنّما يسوقه إلى نفسه. فيكون بذلك كلاماً أحادياً انفرادياً. وعندئذ يكون التواصل في مستوى آخر بين النصّ والقارئ (Lane-Mercier, 1989).

ويمكن أن نوضّح ذلك بهذا المثال:

• قالت له: منذ يومين وأنت غائب، جلستُ إلى مائدتي وكتبتُ لك خطاباً.

كان صامتاً مختنقاً [...] قال لنفسه: " في هذا كلّه عنصر طفليّ لم أبرأ منه كنت ظننت نفسي قد برئت". (الخرّاط، رامة والتنّين).

الحوار دار بين شخصيتي رامة وميخائيل تكلّمت الأولى كلاماً اتّجهت به إلى الثاني. أمّا هذا فيتكلّم كلاماً انفراديّاً لم يتّجه به إلى مخاطبته التي كانت تنتظر ردّاً على كلامها إليه.

► الموادّ ذات الصلة. ـ مونولوغ، حوار، قارئ.

م. م. خ

**كلام غير مباشر** راجع **خطاب غير مباشر** *(Discours indirect/Indirect Speech)*

**كلام غير مباشر حرّ** راجع **خطاب غير مباشر حرّ**
*(Discours indirect libre/Free Indirect Speech)*

**كلام مباشر** راجع **خطاب مباشر** *(Discours direct/Direct Speech)*

**كلام مباشر حرّ** راجع **خطاب فوريّ** *(Discours indirect/Indirect Speech)*

**كلام معزول** *Parole isolée/Isolated Speech*

الكلام المعزول وجه من وجوه الأقوال المنطوقة. وهو من جنس الكلام الانفراديّ المشتقّ من التقاليد المسرحيّة والخارج عن نظام الحوار الذي يدور عادة بين المتخاطبين. ولكنّنا نقف على نماذج منه في القصص القديمة والحديثة. وهو كلام منطوق يعلن عنه الراوي فجأة في سياق السرد دون أن يكون هذا الكلام منخرطاً في

نطاق تخاطبيّ أي بين متحاورين. ولا يلبث الراوي أن يسترجع زمام السرد من الشخصيّة المتكلّمة كلاماً معزولاً. ومن خصائص هذا النوع من الكلام ألّا تكون له علاقة واضحة بالعالم الحكائيّ(*) ولا بالراوي وألّا يكون له سياق قوليّ واضح يتنزّل فيه (Lane-Mercier, 1989).

► **المواد ذات الصلة.** ـ كلام انفراديّ، حوار، قصص، راوٍ، سرد، حكاية، شخصيّة.

م. م. خ

## كـولاج *Collage/Collage*

الكولاج في الأصل مصطلح ينتمي إلى فنّ الرسم ويعني إدماج موادّ مختلفة من الواقع في اللّوحة الفنّيّة. فهو في جوهره عمل تركيبيّ يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيّل وما ينتمي إلى الواقع. وقد ظهر هذا المصطلح أوّل مرّة سنة 1912 حين أقدم "بيكاسو" (Picasso) و"براك" (Braque) على إقحام أوراق ملصقة في صلب لوحاتهما (Joëlle Gardes-Tamine & Marie Claude Hubert, 1996).

ولم تلبث الرواية(*) أن وظّفت تقنية الكولاج واعتمدتها أداة من أدواتها السرديّة. ففي سنة 1930 أصدر "ماكس أرنست" (Max Ernst) رواية بعنوان "حلم فتاة صغيرة تريد الدخول إلى "كرمن" فأطلق عليها مصطلح "رواية-كولاج". ولمّا كان عسيراً إرفاق النصّ السرديّ(*) بموادّ صلبة كالخشب والحديد والحجر فيصير من المستحيل إصدار النصّ(*) وتوزيعه في شكل كتاب، ارتكز الكولاج في النصوص السرديّة على إقحام مقتطعات من نصوص أخرى متنوّعة كالرسائل والمقالات الصحافيّة والنصوص العلميّة والتاريخيّة واليوميّات والإعلانات وعناوين الأخبار، إضافة إلى الصور والرسوم البيانيّة والخرائط والجداول والنوتات الموسيقيّة والوصفات الطبيّة...ويمكن للنصّ السرديّ كذلك أن يقحم مختارات من نصوص سرديّة أخرى للمؤلّف(*) نفسه أو لمؤلّفين آخرين. لذلك يعدّ الكولاج مظهراً من مظاهر التناصّ(*) في النصّ السرديّ.

على أنّ الكولاج يمكن أن يضطلع بوظائف سرديّة أساسيّة في صلب الخطاب. فقد تكون النصوص الملصقة في النصّ السرديّ قصّة فرعيّة تحيط بالقصّة الأصليّة من قبيل ما عمد إليه "صنع الله إبراهيم" في روايته "ذات" حين جعل الراوي النصوص الإعلاميّة المرافقة للسرد(*) والمستقلّة بفصول خاصّة بها، قصّة(*) داخل القصّة تضيء القصّة

الأولى وتضفي على المتخيّل بعداً مرجعيّاً وتؤطّر الفرديّ (قصّة الشخصيّة الرئيسيّة "ذات") في الجماعيّ (أخبار المجتمع والأحداث العامّة). وقد تساهم النصوص الملصقة في تنويع زوايا السرد وتكسير خطّيّته وتشظية القصّة الأمّ إلى قصص فرعيّة متعدّدة متكاثرة من قبيل ما عمد إليه "إدوار الخرّاط" في روايات له كثيرة كـ"إسكندريتي" و"رقرقة الأحلام الملحيّة" و"أبنية متطايرة". وينهض الكولاج عند هذا المؤلّف بدور المراوحة بين الأزمنة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وهدم الحدود الفاصلة بينها.

ويمكن للكولاج، إلى ذلك، أن يضطلع بدور هامّ في إنشاء دلالات النصّ وتوجيه القراءة التأويليّة. فقد تقوم النصوص الملصقة مقام التفسير للنصّ التخييليّ والتعليق عليه. وقد تجمعها به علاقة المفارقة والمنافرة كما هو الشأن في رواية "ذات" لـ"صنع الله إبراهيم". فتكون للنصّ التخييليّ أو يكون النصّ التخييليّ لها، ضرباً من التعليق الساخر التهكّمي.

وأيّاً تكن وظائف الكولاج ودلالاته في النصّ السرديّ فإنّه في كلّ الأحوال تعبير عن تعدّد المعنى وتداخل الأنساق وحواريّة(*) الأجناس.

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ نصّ، سرد، تناصّ، حواريّة، رواية، قصّة، مؤلّف، وظيفة، قصّة إطار، تخييل، جنس أدبيّ، حدث.

م.آ.م

# لام

## لا توافق زمنيّ *Anisochronie/Anisochrony*

يتنزّل هذا المصطلح في قسم الزمن. وهو قسم من أقسام الخطاب القصصيّ(*) الثلاثة: الزمن(*) والصيغة(*) والصوت(*) السرديّ. ويمثّل اللاتوافق الزمنيّ وجهاً من وجوه المدّة(*) الزمنيّة التي تستغرقها الأحداث(*) في الحكاية(*) والمدّة التي تستغرقها في الخطاب. ويندرج اللاتوافق الزمنيّ في سرعة(*) السرد(*) التي تحدّ بالعلاقة بين مدّة الحكاية المقيسة بالثواني والدقائق والساعات والدقائق والأشهر والسنين وبين طول النصّ المقدّر بالأسطر والصفحات (Genette, 1972). وإطلاق مصطلح السرعة على المدّة الزمنيّة المنظور فيها يرجع، بحسب "جونات"، إلى اعتبار العلاقة بين المقدار الزمنيّ للحكاية والمقدار المكانيّ المتحقّق بحجم الخطاب الذي ترد فيه أحداث هذه الحكاية. وإذا تحقّق التوافق الزمنيّ(*) الأقرب إلى أن يكون افتراضيّاً في الحوار فإنّ عدم التوافق الزمنيّ هو القاعدة المتحكّمة في أشكال السرد. وهو حاصل بالاختلال بين المدّة الزمنيّة الجارية في أحداث الحكاية وطول الخطاب الذي يحملها. ويتجلّى اللاتوافق الزمنيّ في صور سرديّة أربع هي:

المجمل(*) والإضمار(*) والوقفة(*) والمشهد(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مشهد، إضمار، وقفة، مجمل، صوت، حكاية.

م٠م٠خ

**لا تواقت** راجع **لا توافق زمنيّ** *(Anisochronie/Anisochrony)*

**لاحقة** راجع **ارتداد** *(Analepse/Analepsis)*

**لا زمن** *Achronie, Achrony*

تطرّق "جونات" (Genette, 1972) إلى هذا المفهوم السرديّ في سياق دراسته الزمنَ القصصيَّ وتحديداً الترتيبَ الزمنيّ(*). ويعرّف اللازمن بكونه انتفاء للزمن الواضحة حُدُودُه من ناحية بداياته ونهاياته ومُدد استغراقه في القصّة(*) بصفة عامّة وفي الرواية(*) الحديثة بصفة خاصّة من مثل رواية "البحث عن الزمن الضائع" لـ"مارسيل بروست".

وقد ضبط "جونات" هذه الظاهرة السرديّة في وجوه:

يتمثّل أوّلها في المفارقات الزمنيّة(*) المعقّدة من نحو الارتداد(*) والاستباق(*) يجيئان في أكثر من درجة. ومن نحو الاختلاط بين هاتين الظاهرتين السرديّتين. فيكون الارتداد استباقياً (Analepse proleptique) حين تذكر أحداث ماضية في صلب أحداث آتية متّصلة بها، مثلما يظهر في هذا المثال:

"وفي الغرفة [...] رقدتُ على الكنبة الأسطنبولي جنب مائدتي [...] التي كنت أذاكر عليها دروسي [...] [4] انزلقت قدماي إلى أرض ألف ليلة و ليلة ودخلتها [2] ولم أخرج منها حتّى الآن [5] ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم [...] وعندما عدت تجوّلت في شوارع بغداد متنكّراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجو الأغاني مع الموصلي وبراعة القريض [1] فتيقّظت واشتددت وتوتّر البرعم النابض المنتصب [4] ومازلت أطفو وأغوص [5]" (إدوارد الخرّاط، ترابها زعفران).

في هذا المقطع أزمنة كثيرة بلغت حدّ التعقيد فإذا اعتبرنا الزمن [5] هو زمن التلفّظ(*) تبيّن لنا أنّ للارتداد إلى الماضي بحسب زمن [5] درجات مختلفة هي (1، 2، 3، 4، 5). وهي الأزمنة التي سبقت زمن التلفّظ [5] وهي أزمنة النوم والمذاكرة والانزلاق إلى زمن ألف ليلة و ليلة والتقاء هارون الرشيد. ثم إنّ هذه الأزمنة تفقد تمحّضها للماضي لتلتبس بحاضر المتكلّم إذ يقرّ بأنّه مازال حتّى زمن [5] يعيش زمن ألف ليلة وليلة وزمن هارون الرشيد. وإذا نظرنا إلى النصّ باعتباره كلاماً يتحدّث عن وقائع حلم جاز أن نعتبر أزمنة الارتداد أزمنة يحلم بها المتكلّم الشابّ المتطلّع إلى عالم النساء.

أما ثاني وجوه اللازمن فيتجسّم في وحدات قصصيّة ليست فيها إحالة على زمن بعينه. وهي تلك الوحدات النصيّة التي ترد في النصّ السرديّ(•) وتكون مجالات لتعليقات الراوي(•) وتأمّلاته. وهي تلك التي يعسر حصر منزلتها الزمنية (Genette, 1972) ومن نحو ذلك: "أرى الولد صغير الجسم ساقاه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع وقميصه مفتوح عيناه كأنّما فيهما نظرة متأمّلة، مبكّرة كثيراً عن سنّه، وهو يقف في أوّل الصبح على حافة البحر الموحش عند المندرة [...] أحسّ عبر السنين الطويلة بالنداوة الليّنة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه. وأجد أنّ الشوق، مثل نزوع الموج يرتمي على الشطّ ممدود اليدين بلا تحقّق مثل اندفاع الماء مستنفذاً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر، ينكص محسوراً أبداً إلى عرض اليمّ العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر حلمه يأتي ويعود" (الخرّاط، ترابها زعفران).

في هذا المقطع زمنان لا ينفكّ الواحد منهما من الآخر: زمن التذكّر وزمن المتذكَّر. وهما مصوغان بصيغة المضارع المرجّح للدلالة على الحال. ولكنّه حال مطلق وليس حاضراً زمنيّاً إذ كيف يحسّ الكهل النداوة تحت قدميه عندما كان طفلاً، ثمّ إنّ تأملات الراوي وهو يذكر الطفل الذي كأنه لا يرتبط بزمن معيّن بما في ذلك زمن التلفّظ(•).

وأمّا ثالث وجوه اللازمن فماثل في ما يسمّيه "جونات" (نفسه) تأليفاً زمنيّاً(•). وهو ظاهرة سرديّة تجتمع فيها الأحداث اجتماعاً لا يخضع للتتابع وإنّما يخضع لعلاقة تجاور أو قرابة مكانيّة أو غرضيّة أو جغرافيّة. وهو ما يتجسّم في هذا المثال: "وكذلك اتّصلت أيام الصبيّ بين البيت والكتاب والمحكمة والمسجد وبيت المفتّش ومجالس العلماء وحلقات الذكر لا هي بالحلوة ولا هي بالمرّة" (طه حسين، الأيام).

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ ترتيب زمنيّ، مفارقة زمنيّة، ارتداد، استباق، تأليف زمنيّ، خطاب قصصيّ.

م. م. خ

# ميم

## مادّة حكائيّة

*Fable/Fable*

استعمل الشكلانيّون الروس(*) هذا المصطلح في نطاق تناولهم الشكليّ لجنس القصص(*) الذي ميّزوا فيه بين جانبين في القصّة هما المادّة الحكائيّة والبناء القصصيّ (Sujet). فالمادّة الحكائيّة عند "إيخنباوم" هي عبارة عن المادّة الأوّليّة المكوّنة من الأحداث(*) التي تستخدم لتشكيل بناء القصّة. والمادّة الحكائية عند "توماشفسكي" هي مجموع الأحداث المرتبط بعضها ببعض، وهي تلك التي تساق إلينا من خلال الأثر القصصيّ. ويمكن أن تعرض الأحداث، بحسب هذا الشكلانيّ، عرضاً يناسب نظامها الطبيعيّ، أي نظامها الزمنيّ القائم على التتابع ونظامها السببيّ دون اعتبار للطريقة التي بها أدرجت هذه الأحداث في القصة ونسّقت (Todorov, 1965). أمّا البناء القصصيّ للأحداث المذكورة في النصّ(*) فقائم بالسرد وفيه ولا يُتصوّر خارج نطاق صياغته.

ولم يعد مصطلح المادّة الحكائيّة مستخدماً بحكم ما شهده المفهوم من تطوّر. فلم يعد الأمر يتعلّق به في الدراسة السرديّة وإنّما أصبح يتعلّق بمصطلح الحكاية(*) التي هي مجموع الأحداث التي تقوم بها الشخصيّات في واقع معيّن.

ولا يمكن دراسة الحكاية خارج نطاق القصّة التي تصاغ فيها. والحكاية كما ذهب إلى ذلك "تودوروف" (Todorov, 1966) لا توجد في مستوى الأحداث(*) نفسها خارج نطاق الخطاب. فما من حكاية إلّا وهي مدرَكة من قبل الراوي الذي يرويها.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ شكلانيّون روس، قصص، حكاية، راوٍ.

م. م. خ

## مؤشّرات
***Indices/Clues***

المؤشرات (Barthes, 1966) هي القسم الثاني من الوحدات السرديّة. وهذه الوحدات نوعان: الوظائفُ(*) وتهمّ الأعمالَ(*)، والمؤشّراتُ وتهمّ الدلالةَ إذ لا يتمّ اكتشافُها إلّا من السياق(*).

والمؤشّرات صنفان:

- **المؤشّرات** بحصر المعنى: وهي تحيل على طبع أو شعور أو جوّ أو مزاج أو فلسفة. ولها، دوماً، مداليل ضمنيّةٌ إذ هي تفرض على القارئ(*) أن يفكّكها ليتعرّف على الطبع أو المزاج أو غيرهما. ومثال ذلك الأوصاف الكثيرة التي أطلقها راوي "مجرم رغم أنفه" (علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي) على قاسم والشيخ: «جلس قاسم على مقعد في مؤخّرة الحافلة [...] وأخذ في لفّ سيجارة بيدين ترتعشان [...] وأبصر قبالته شيخاً جالساً ملتفّاً في برنس أبيض نقيّ. يعتمّ بعمّة. وكان الشيخ كتمثال الشمع لا يبدي حراكاً ولا يأبه لحركات المسافرين». فجلوس قاسم في مؤخّرة الحافلة، وارتعاش يديه سيتّضح، في لاحق الأقصوصة، أنّهما دليلُ شعور الشخصيّة الرئيسة بالعزلة. وجمود الشيخ الوقور أمامها، وامتناعه عن ردّ التحيّة يشفّان، سلفاً، عن الإحباط الذي سيشعر به قاسمٌ عندما يتأكّد لديه، في آخر الأقصوصة، أنّ الشيخ أصمّ أبكم.

والمؤشّرات وحدات دلاليّةٌ محضٌ لأنّها تحيل، على خلاف الوظائف بحصر المعنى، على مدلول لا على "عمليّة". ونتيجتها معلّقةٌ إلى ما بعد. أي إنّها جدوليّة. أمّا نتيجة الوظائف فلا تظهر إلّا "لاحقاً". فهي، من هذه الناحية، نسقيّةٌ. وبذلك تقتضي المؤشّرات علاقة استعاريّة، وتعبّر عن الكينونة، في حين أنّ الوظائف تستلزم علاقة كنائيّة، وتعبّر عن الفعل (Barthes, 1966). من ذلك أنّ جلوس شخصيّة مّا إلى مكتب فخم عليه العديد من الهواتف الثابتة وحاسوب محمول لا دخل له في المكالمة الهاتفيّة التي تجريها مع طرف مّا وإنّما هو يؤشّر على أنّ الشخصيّة صاحبة المكتب رئيسٌ مدير عامّ لشركة كبيرة منظّمة. فالمكالمة هي من قبيل الوظائف التي سيظهر أثرها قريباً. أمّا فخامة المكتب فأثرها يبدو في لاحق القصّة(*) وربّما لا يعود إليها الراوي(*) البتّة وإنّما يظلّ أثرها هذا افتراضيّاً.

ومن القِصَص ما تكون الوظائف فيه كثيرة، وهذا شأن الحكايات الشعبيّة. ومنها ما يكون حضور المؤشّرات فيه قويّاً. وهذا شأن الروايات النفسيّة.

- المخبرات(*): ومن شأنها التعريف ورسم المكان والزمان أو تقديمهما.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مخبر، مساعد، نواة، وظيفة.

أ.س.

## مؤلّف

*Auteur/Author*

للفظ "المؤلّف" في العربيّة، قديماً، صلة بالكتابة وبالأثر تصنيفاً ووضعاً. ولذلك فالمؤلّف هو الضامن كتاباتِه. وتطوّر هذا المفهوم، اليومَ، فأصبح المؤلّف هدف الرقابة الكامنَ ممّا يفرض عليه توقيع آثاره. وبموازاة هذا الفرض يطالِب المؤلّفون بحقّهم في ملكيّة آثارهم. وهو ما لم يكن محلّ إجماع. فثمّة من يرى أنّ الأثر لا ينتمي إلى أحد بعينه مادام موضوعاً من لغة ومن أفكار هي مِلكٌ مشاعٌ بين الناس جميعاً. وثمّة، في المقابل، من يرى أنّ الأثر "تأليفٌ" قام نتيجة عملٍ أنجزه فرد أو جماعة معيّنة. ومن ثمّ فهو قابلٌ لأن يُتملّك ويُكافأ.

وقد اتّخذت المواقف من المؤلّف اتّجاهاتٍ شتّى. فـ"فلاديمير بروب" (Propp, 1970, 1928) بادر إلى تحليل الحكاية العجيبة(*) من دون أن يؤثّر عدم معرفته بمؤلّفها في النتائج التي توصّل إليها. وكذا فعل البنيويّون. فـ"كلود ليفي شتراوس" (Levi-Strauss, 1958) و"غريماس" (Greimas, 1966) مثلاً درسا أعمالاً هي بالأساس بلا مؤلّفين من دون أن يمسّ ذلك بجوهر التحليل الذي قاما به. فمنوال الفواعل(*) لدى "غريماس"، مثلاً، لا يأخذ في الاعتبار المؤلّف ولا القارئ(*) إذ عالَم الأثر الأصغرُ مكتفٍ بذاته.

ولعلّ هذا الموقف شجّع "رولان بارت" (Barthes, 1968) فأعلن عن موت المؤلّف داعياً إلى وجوب نشأة "نقد جديد" ومقاربة للآثار تتخلّص من البحث غير المجدي عن نيات المؤلّف. وقد تبنّى في "حفيف اللسان" (1984) موقفاً شكلانيّاً صارماً عندما زعم مع مالّارميه (Mallarmé) أنّ «اللغة هي التي تتكلّم، لا المؤلّف».

ولقيت هذه الأطروحة صدى. فقد اعتبر بعض المنظّرين أنّ اللسان وحده هو الذي يفرض قانونه. وهو الذي يحمل مستعمليه جميعَهم على الخضوع لمنطقه. وهو الذي يهيكل النصوص. وكلُّ ذلك، بالطبع، يؤدّي إلى استبعاد المؤلّف الذي لا يرى فيه "بارت" إلّا ناسخاً لا قدرة له إلّا على محاكاة حركة سابقة. وقدرتُه تكمن في مزج

الكتابات بعضها ببعض ومضادّةِ إحداها بالأخريات على نحو يستحيل معه الاعتماد على أيٍّ منها. فالمؤلّف لا يبتدع شيئاً. فليس له من شغل سوى ترميق النصوص والخضوع لقوانين اللسان والجنس الأدبيّ.

وموت المؤلّف هو مناسبة للتبشير بميلاد القارئ(*). فقد ظلّ المؤلّف، زمناً طويلاً، هاجساً بالنسبة إلى القارئ إذ على هذا القارئ أن يذهب وجوباً إلى الدلالة الأحاديّة التي ساقها المؤلّف في أثره وكان، من ثمّ، الضامن لها .

وقد تراجع "بارت" (Barthes, 1973) عن هذا الموقف الذي برّره بكونه كان يتطلّع، من حيث هو قارئ، إلى استخلاص صورة للمؤلّف. وينسجم موقفه هذا مع ما عرضه "ميشال فوكو" (Michel Foucault, 1969) من أطروحة قوامها أنّ المؤلّف وظيفةٌ تساعد على تنظيم عالم الخطاب وأنّ اسم المؤلّف ينهض بدور العلامة المميّزة لصنف الآثار التي ألّفها من تلك الآثار التي تُجهَل هويّة أصحابها أو يفتقر مؤلّفوها إلى الشهرة. وبابتداع "فوكو" مفهوم المؤلّف الوظيفة حمى النصّ من التوالد اللانهائيّ للمعنى. وأصبح من غير الميسور للقارئ أن يمتلك النصّ امتلاكاً مطلقاً. وذهب "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco, 1958)، في إطار تعريفه بـ"المؤلّف النموذجيّ"(*)، إلى اعتبار المؤلّف فرضيّةً تأويليّةً ينشئها القارئ.

وقد أدّى تغيّر الموقف من المؤلّف إلى ظهور مصطلحات رام من ورائها أصحابُها التدقيق وإعادة الاعتبار إلى المؤلّف، الكائن الاجتماعيّ. ومن هذه المصطلحات المؤلّف الواقعيّ(*). وهو، حسب "ياب لنتفالت" (Lintvelt, 1989)، منشئ الأثر الأدبيّ. وهو شخصيّة لها تاريخٌ وسيرةٌ وتعيش في عالم البشر عيشة مستقلّةً عن النصّ الذي تبدع. وهو شخصيّةٌ ثابتةٌ في الفترة الزمنيّة التي فيها ينشئ إبداعه هذا. وقد ضبط "لنتفالت" ترسيمة حدّد بموجبها أصناف المؤلّفين الواقعيّين والتخييليّين وأصناف القرّاء الذين يشاركونهم في مستوى الظهور. فمقابل المؤلّف الواقعيّ(*) ثمّة القارئ الواقعيّ(*). ومقابل المؤلّف المجرّد(*) ثمّة القارئ المجرّد(*). ومقابل الراوي التخييليّ(*) يحضر المرويّ له التخييليّ(*). ومقابل الممثّل(*) يحضر الممثّل(*) أيضاً.

وبهذا حصل في مفهوم المؤلّف تطوّرٌ. فمن إقرار بوجوده ورهن الدلالة به إلى تغييبه تماماً وإعلان موته. لكنّ اعتبار المؤلّف وظيفة تسمح بتنظيم عالم الخطاب أعاد إليه الاعتبار وجعل الدارسين يبحثون له عن صيغ وجوده المختلفة ودلالاته المتعدّدة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مؤلّف مقتضى، مؤلّف ضمنيّ، مؤلّف مجرّد، مؤلّف واقعيّ.

أ.س.

**مؤلّف ضمنيّ** راجع **مؤلّف مقتضى** *(Auteur implicite/Implied Author)*

**مؤلّف فعليّ** راجع **مؤلّف** *(Auteur concret/Concrete Author)*

**مؤلّف مجرّد** راجع **مؤلّف مقتضى** *(Auteur abstrait/Abstract Author)*

**مؤلّف معنيّ** راجع **مؤلّف مقتضى** *(Auteur impliqué/Implicated author)*

## مؤلّف مقتضى *Auteur impliqué/Implied Author*

استُخدِم لهذا المفهوم مصطلحُ المؤلّف الضمنيّ(*) اعتماداً على المصطلح الفرنسيّ (Auteur implicite) الذي، هو بدوره، ترجمةٌ للمصطلح الإنكليزيّ (Implied author). ويرى "جونات" (Genette, 1983) أنّ ترجمة هذا المصطلح خاطئةٌ. فاستَحدَث مصطلح المؤلّف المقتضى. وذلك للدلالة على الصورة التي يتخيّلها المؤلّف لنفسه فيُسقطها على الأثر. وهذه الصورة هي أثناء الثانية أي تلك الأنا العميقة التي يجب أن تكون أصدق من أنا الوعي السطحيّة. وهي غير تلك الأنا التي تظهر في عاداتنا وعيوبنا في المجتمع. وهذه الصورة المسقَطَة هي المؤلّف وقد أعاد القارئ(*) إنشاءه إيّان عمليّة القراءة بوصف هذا المؤلّف هو ذاتَ التلفّظ(*) الأساسيّة في النصّ. فالمؤلّف يسقط في نصّه صوراً صادقةً، إن قليلاً وإن كثيراً، تظهر آثارُها في مختلف الشخصيّات التي تحضر في النصّ كما لو كانت أنوات للمؤلّف مجزّأةً. والقارئ مدعوّ ضمناً إلى التماهي مع أيّ منها. ولهذا القارئ أن يستنتج استنتاجاً غير مباشر موقف المؤلّف التأويليّ أو الإيديولوجيّ من خلال ما اختاره هذا المؤلّف من عالم قصصيّ مميّز وما فضّله من موضوعات وأساليب ومواقف إيديولوجيّة يعرضها الأعوان التخييليّون: الراوي(*) والمرويّ له(*) والممثّلون(*)، أولئك الذين قد يكونون لسان حال هذا المؤلّف المقتضى.

وهذا المؤلّف، إذ ينظّم النصّ تنظيمه الخاصّ، يتحمّل مسؤوليّة حضور هذا الجزء من الحكاية وغياب ذاك (Ducrot & Todorov, 1972).

إلّا أنّ "المؤلّف المقتضى" لم يحظ بالاعتراف به رغم كونه يصرّ، في الكثير من النصوص، على الارتفاع بأناء المثاليّة أمام القارئ إلى صفّ الأنا العليا، ورغم كونه يتظاهر بالامّحاء(*) من نصّه، إلى أقصى درجة، ويعطي انطباعاً بأنّ الرغبات الآثمة لشخصيّاته لا علاقة لها البتّة برغباته الخاصّة. ولم يكن لهذا المؤلّف المقتضى أن يقبله النقد النفسيّ. فهذا النقد لا يعترف بغير الإنسان.

وقد وجد "جونات" (Genette, 1983) في إناطة المسؤوليّة الإيديولوجيّة والأسلوبيّة والفنّيّة بالمؤلّف المقتضى من دون المؤلّف الواقعيّ(*) تشدّداً غير ذي مبرّر. ورأى في هذا الصنيع سقوطاً من الشكلانيّة في الملائكيّة. لكنّ "ياب لنتفلت" (Lintvelt, 1989) دافع عن التمييز بين المؤلّفيْن الواقعيّ والمقتضى بقصد خدمة النظريّة السرديّة والتحليل العمليّ. وضرب لذلك مثلاً الاختلاف ما بين الموقف الإيديولوجيّ للمؤلّف الواقعيّ وموقفه في آثاره القصصيّة شأن "بلزاك". وعضده "أمبرتو إيكو" (Eco, 1985) إذ أقرّ للمؤلّف المقتضى بوظيفة رئيسة يسمّيها "الفرضيّة التأويليّة" التي ينشئها القارئ. ويسمّي "إيكو" هذا القارئ "مقتضى" أيضاً لأنّ ما ينطبق عليه ينطبق على المؤلّف نفسه. فالمؤلّف يعدّ له هو أيضاً فرضيّةً تأويليّةً، أي يشتقّ له صورة يسعى إلى أن يثبّتها في نصّه. فيتحقّق "التعاون التأويليّ" من تبادل الأدوار بين المؤلّف والقارئ المقتضيَيْن هذيْن.

وبهذا يبدو أنّ النظريّة الأدبيّة قد حسمت أمر المؤلّف ففكّت الارتباط بين المؤلّف الواقعيّ والمؤلّف المقتضى. إلّا أنّ المبالغة في نفي الصلة بين المؤلّفيْن قد تسبّبت في الإكثار من الأعوان المنوط بهم إنتاج النصّ السرديّ(*)، من ناحية، وفي نفي المسؤوليّة عمّن يكتب لإلصاقها بأنا ثانية متعالية عن الأنا الواعية الحقيقيّة، من ناحية أخرى.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مؤلّف، مؤلّف ضمنيّ، مؤلّف مجرّد، مؤلّف واقعيّ، راوٍ، قارئ مقتضى.

أ.س.

## مؤلّف واقعيّ راجع مؤلّف فعليّ
*(Auteur réel/Real Author)*

## مبأّر
*Focalisé/Focalized*

المبأّر مصطلح من مصطلحات مقولة الصيغة(*) اشتقّته ميك بال (Mieke Bal, 1977) من مصطلح جونات (Genette, 1972) التبئير(*). وهو موضوع التبئير أي المرجع الذي يتركّز عليه إدراك المبئّر(*) (Rabatel, 1998). فهو بهذا المعنى مكوّن من مكوّنات العالم الممثّل سواء كان شخصيّة(*) أو مكاناً(*) أو زماناً أو حدثاً(*). وقد يكون المبأّر نمط خطاب فنقول "الوصف(*) المبأّر" و"السرد(*) المبأّر" و"السرد غير المبأّر" (Genette, 1983). وغالباً ما يختلف المبأّر عن المبئّر كأن تبئّر شخصيّة مّا شخصيّة أخرى أو مكاناً تحلّ به لأوّل مرّة. إلّا أنّ المبأّر والمبئّر قد يتطابقان كما في هذا المثال: "التفت وضّاح إلى البلّور. رأى صورته منعكسة فيه. شعره أسود قصير، يبدو محلوقاً منذ زمن وجيز، جبينه متغضّن يحفره خطّان أفقيّان. عيناه السوداوان غارقتان في محجريهما تحت الحاجبين الكثيفين، وباردتان كفصّين من زجاج" (هشام القروي، أعمدة الجنون السبعة).

► الموادّ ذات الصلة. ـ صيغة، تبئير، مبئّر، تمثيل، شخصيّة.

م ن ع

## مبأّر له راجع انظر مبئّر
*(Focalisataire/Focalizee)*

## مبئّر
*Focalisateur/Focalizer*

استنّ "جونات" (Genette, 1972) مصطلح التبئير(*). ومنه اشتقّت ميك بال (Bal, 1977) مصطلح المبئّر. ويُتعرّف إليه داخل النصّ السرديّ(*) بالإجابة عن السؤال: "من يرى؟" (Genette, 1972) أو بالأحرى "من يُدرِك؟" أو "أين تقع بؤرة الإدراك؟" (Genette, 1983). وتُطلق على المبئّر تسميات عديدة منها الرائي والمدرك وذات الإدراك وذات

الوعي وذات التبئير ومركز توجيه القارئ(*). ويُسمّى في السرديات(*) التلفّظيّة متلفّظاً (Rabatel, 1998).

ويكون المبئّر، عادة، أحد اثنين: الراوي(*) أو شخصيّة(*) من الشخصيّات المشاركة. وإذا ما كان السرد(*) بضمير المتكلّم فبإمكان الراوي الذي يسرد أحداثاً ماضية أن يقتصر على نقل هذه الأحداث من وجهة نظره(*) بوصفه شخصيّة كما فعل الراوي الشيخ ميخائيل وهو يتحدّث عن البغيّ حسنيّة جارته أيّام بدايات مراهقته: "قالت لي مرّة، وهي لا تنظر إليّ، إنّها تسافر في الليل، وتروح بعيداً جدّاً وأنّ سفر الليل متعب ولا تطلع له شمس. وخيّل إليّ أنّي فهمت وأنّها ربّما تذهب إلى محطّة مصر وتقضي الليل مسافرة في القطار وتعود قبل الصبح. وكنت أصدّق هذا وأعرف في الوقت نفسه أنّها لا تترك البيت أبداً" (إدوار الخرّاط، ترابها زعفران).

ويمكن للراوي أن يجمع، في مواضع، بين دوري الراوي والمبئّر بل يمكن له أن يروي وأن يكون مبئّراً يتضمّن تبئيره وجهة نظر مبئّر ثان هو الشخصيّة كما في قول الشيخ ميخائيل: "كنتُ أفتكر أيّامها أنّ توتو بنت خالي يونان، وكنت أتصوّر أنّ أمّ توتو هي زوجته بشكل ما، ولم أسأل" (نفسه). فضمير المتكلّم المفرد يؤكّد أنّ الراوي هو ميخائيل الشيخ. والشيخ يتذكّر وجهة نظره طفلاً وينقلها ولكنّه يخالفها. فقد تقدّمت به السنّ وتأكّد أنّه كان واهماً. فما يجمع بين خاله وأمّ توتو لم يكن رباط الزواج ولا رباطاً شبيهاً.

وفي حالة السرد بهذا الضمير وتحديداً في حالة القصّ التذكّري(*) يمكن أن يظهر مبئّر ثالث هو "الروائي العليم"(*) (Genette, 1972). ويكون ذلك حين ترد معلومات لا يمكن نسبتها إلى الشخصيّة المشاركة ولا إلى الشخصيّة نفسها وقد أصبحت راوية ماضيها الخاصّ مثلما يتبيّن من هذا الشاهد: "وسمعتُ [الشابّ ميخائيل] صوتاً مبحوحاً أجشّ من الحشيش، لم أرَ من صاحبته، أو صاحبه" (الخرّاط، ترابها زعفران). فالذي عرف، على وجه اليقين، أنّ الحشيش هو سبب البُحّة والجُشّة ليس الشخصيّة ولا الراوي وإنّما هو الروائيّ العليم أي "إدوار الخرّاط".

ومهما يكن المبئّر فهو عون ينقل المبأرات(*) مباشرة إلى عون نظير له تسمّيه بال (Bal, 1977) المبأر له(*). ولا يعدو هذا العون أن يكون دوراً يتقمّصه المرويّ له(*).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ صيغة، تبئير، نصّ سرديّ، سرديّات، راوٍ، وجهة نظر، قصّ تذكّري، تعدّد الصيغ.

م. ن. ع

## مبنى حكائيّ راجع مادّة حكائيّة
*(Fable/Fable)*

## متتالية سرديّة راجع مقطع سرديّ
*(Séquence/Sequence)*

## متخلّل جذريّ راجع موتيف
*(Motif/ Motive)*

## متخيّل
***Imaginaire/Imaginary***

استُعْمِلَ هذا المصطلح في مجال نقد الشعر وتحديداً في ما يُصاغ في النصوص الشعريّة من صور. والأصلُ في استخدام الصورة أن يجري في سياق تمثيل الأشياء لكي تُرَى. ولذلك كان عماد هذه الصورة التشبيه والاستعارة التي هي وجهٌ مختزَلٌ للتشبيه. وقد يخترق مبدأ المشابهة أحياناً فلا تندرج الصورة حينئذ في الاستعارة ولا في التشبيه، وإنّما تندرج في ما يُسَمّيه "الجرجاني" تخييلاً قوامه "ما يُثْبِتُ فيه الشّاعرُ أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا تَرَى. فأمّا الاستعارة فإنّ سبيلها سبيلُ الكلام المحذوف حتّى أنّك إذا رجعت إلى أصله وجدتَ قائله وهو يُثْبِتُ أمراً عقليّاً صحيحاً ويدّعي دعوى لها سنخٌ في العقل" (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة).

ولكنّ مفهوم الصورة تغيّر تغيّراً جذريّاً لا سيّما في نطاق الشعر الرومنطيقيّ وما جاء بعده من تيّارات أدبيّة حداثيّة مدارُها على عدم قيام الصورة على التمثيل(*) والمشابهة. فالصورة في هذا النطاق لا تُحيل على شيء خارج نطاق النصّ(*). وهو ما يَنْتُجُ عنه تعدّدُ المعنى وعدمُ اقتصاره على شيء بعينه دون غيره.

وفي هذا السياق يتنزّل مصطلح المتخيّل. وهو مصطلح لا يرتبط بصورة بعينها. وإنّما يتنزّل في النصّ الأدبيّ جميعه بحيث يكون المتخيّل مرتبطاً بحركة الصور في النصّ وتبايناتها وإيحاءاتها وإمكانات دلالاتها ضمن مبدأ التماسك النصّي (Durand, 1960, Burgos, 1982).

وعلى هذا الأساس يتحدَّدُ المتخيّل بنمط تركّبه من العلاقات القائمة بين الصور داخل النصّ كلّه. وهي علاقات يحصل بها ما يُسَمَّى الانسجام(*) الحميم كما يقتضيه الأدب الحديث.

ولا بدّ من ملاحظة أنّ المتخيّل لا يقتصر على النصّ الشعريّ الخالص بل يشمل النصوص السرديّة(*) المشبَعَةَ بالصور والمجرَى فيها المتخيّل الذي كثيراً ما يوازي منطق القصص يضخّمه ويوسّعه ويعمّقه كما في رواية "الخرّاط" "رامة والتنّين" التي فيها يُبرِزُ صورةَ التنّين متحكّمةً في بناء الرواية ومنطقها.

فالمتخيّل في "رامة والتنّين" مَاثِلٌ في صورة التنّين الرمز الأسطوريّ الذي يجسّده الوحش يتردّد ذكره من بداية النصّ الروائيّ حتّى نهايته ليرمز إلى الحواجز التي تَحُولُ دون التواصل الحقيقيّ بين رَامَة وميخائيل الذي غلب عليه هذا التنّين. ولذلك كثيراً ما يَرِدُ ذكرُهُ غالباً على العاشق، متمكّناً منه تمكّناً، وهو في مواضع كثيرة في "رامة والتنّين": "التنّين يتململ من وَخزاتِ الوقع الحادّ الذي تتركه سنان الطعنات"، "من أسنان التنّين المغروزة في قلبي تونع وترفّ سيقان البوص الكثّة الداكنة الخضرة"، "هذا التنّين في داخلي يخذلني، يفلت منّي، أحسّه آخرَ غريباً وقريباً لصيقاً بالكبد كم حاولت أن أنكرهُ".

► الموادّ ذات الصلة. ـ انسجام، تمثيل، نصّ، نصّ سرديّ.

م. م. خ.

**متشاكل الحكي** راجع **توافق حكائيّ** *(Isodiégétique/Isodiegetic)*

**متلفِّظ له** راجع **مقول له** *(Allocutaire/Addressee)*

**متلفِّظ مشارك** راجع **مقول له** *(Co-énonciateur/Co-enonciator)*

**متلقّ** راجع **مقول له** ***(Recepteur/Receiver)***

**متن حكائيّ** راجع **مادّة حكائيّة** ***(Fable/Fable)***

**متوالية سرديّة** راجع **مقطع سرديّ** ***(Séquence/Sequence)***

## مجمل ***Sommaire/Summary***

يطلق هذا المصطلح على مواضع في القصّة يرد السرد فيها مختصراً. وللمجمل شكلان: مجمل الأفعال ومجمل الأقوال. وقد اكتسى هذا المصطلح مع "جونات" (Genette, 1972, 1983) في سياق دراسته سرعة(*) القصّ معنى زمنيّاً، فأطلقه على الحركة السرديّة(*) المتمثّلة في اختزال وقائع قد تستغرق أيّاماً أو أشهراً أو أعواماً في حيّز من النصّ قد يمتدّ على بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون تفصيل للأعمال(*) أو الأقوال، كما في قول الراوي في موسم الهجرة إلى الشمال: " عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها، أتعلّم في أوروبا، تعلّمت الكثير، وغاب عنّي الكثير، ولكنّ تلك قصّة أخرى" (الطيّب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال). فوظيفة المجمل إذن هي اختصار الأحداث(*) غير الهامّة للإسراع في القصّ والتحكّم في النسق السرديّ. غير أنّ سرعة هذه الحركة على خلاف الحركات السرديّة الأخرى متغيّرة غير ثابتة، ذلك أنّه بإمكان المؤلّف أن يجمل، على سبيل المثال، وقائع مدّة زمنيّة من الحكاية تستغرق شهراً في بضعة أسطر مثلما يمكنه إجمالها في بضع صفحات، وذلك وفقاً لمتطلّبات تنظيم الخطاب القصصيّ(*).

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ زمن القصّ، سرعة، مدّة، توافق زمنيّ، لا توافق زمنيّ، حركات سرديّة، مشهد.

ف.ن.

## محاكاة
*Mimésis/Mimesis*

مفهوم المحاكاة قديمٌ قدمَ الإغريق. وقد حدّ "أفلاطون" المحاكاة بأنّها سعي الشاعر إلى الإيهام بكونه ليس هو الذي يتكلّم، وإنّما هي شخصيّةٌ أخرى تتكلّم. والمحاكاة، لديه، نقيض "القصّ" أو "السرد المحض(*)" حيث يتكلّم الشاعر باسمه الخاصّ ولا يسعى إلى الإقناع بأنّ أحداً غيره يتكلّم. ولم يمنع حدّ "أفلاطون" المحاكاةَ من حمله عليها باعتبارها تولّد أوهاماً وتصرف الانتباه عن الواقع الملموس بتخييلها الوهمَ حقيقةً. أمّا "أرسطو"، وإن لم يفرد للمحاكاة تعريفاً ضافياً في كتابه فنّ الشعر (بدوي، [د.ت.])، فقد علّق نشأة الفنون كافّةً بها، واقتصر على القول: «إنّ المحاكاة ملكةٌ إبداعيّةٌ في الإنسان تظهر منذ الطفولة. والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر المخلوقات استعداداً للمحاكاة. فبها يكتسب معارفه الأوّليّة وفيها يجد الناس لذّةً».

ويقود هذا التعريف إلى تبيّن المراحل التي تمرّ بها المحاكاة في جنس أدبيّ(*) محدّد كالتراجيديا على سبيل المثال. وهذه المراحل هي بناء الحبكة(*) وتمثيل الفعل الإنسانيّ أوّلاً وترتيب الأحداث(*) وتنضيدها وتشكيلها الفنّي ثانياً والأثر الناشئ في السامع أو المشاهد أي تحقيق التعرّف والتطهير أخيراً.

والمحاكاة ليست نسخاً للموجود ولا نقلاً للواقع بقدر ما هي خلقٌ وإبداعٌ بما أنّها تحويل الواقع إلى صور. وتتميّز الفنون القائمة على المحاكاة بعضها من بعض بما تعمد إليه من وسائل وموضوعات وأساليب. ولهذه المميّزات أثر في نظريّة الأجناس الأدبيّة كبير. فالملحمة محاكاة لموضوع نبيل صيغ سرداً فيه يتكلّم الشاعر ويضطلع برواية الأحداث. والباروديا أو المحاكاة الساخرة(*) هي ما كان له الصيغة نفسُها ولكنّ موضوعه وضيع. والتراجيديا هي ما كان محاكاةً لموضوع نبيل وصيغ صياغةً دراميّةً فيها تتكلّم الشخصيّاتُ. وعلى نقيضها تأتي الملهاة التي لها الصيغة الدراميّة نفسُها لكنّ موضوعها المحاكى وضيعٌ.

وقد تجدّد الاهتمام بمفهوم المحاكاة حديثاً في مجال دراسة الخطاب القصصيّ(*)، وتحديداً في مجال مقاربة الصيغة(*)، وبالذات في المسافة(*). فقد خصّ "إيريك أورباخ" (Erich Auerbach, 1946) المحاكاة بكتاب تناول فيه تمثيل(*) الواقع في الأدب الغربيّ. وأحيت نظريّة الرواية في التقليد الأنجلوساكسونيّ مفهوم المحاكاة عندما استعملت للتعبير عنه مصطلح "العرض" (Showing) في مقابل "السرد" (Telling).

وقد أبدى "جونات" (Genette, 1972) تحفّظه إزاء المطابقة بين "العرض"

و"المحاكاة" لأنّ القصّة(*)، حسبه، لا يمكنها البتّة أن "تعرض" أو "تحاكي" وإنّما قدرها أن تسرد. فالسرد(*)، شفويّاً كان أو مكتوباً، نتاجُ اللغة. واللغةُ تعني من دون أن تحاكي. وإذا كانت محاكاة الأفعال باللفظ من قبيل الوهم فالأقوال وحدها يمكن أن تحاكى.

وتتحقّق المحاكاة في النصّ السرديّ(*) متى توافر معطيان اثنان هما كميّة المعلومة السرديّة أي مقدار ما تكون عليه القصّة(*) من بسط وتفصيل من ناحية، وامّحاء(*) الراوي أو ناقلِ المعلومةِ أي حضورُه الأدنى من ناحية أخرى. فالعرض لا يمكنه إلّا أن يكون طريقةً في السرد سمتُها الرئيسة تقديمُ أكثرِ ما يمكن من المعلومات بأقلِّ ما يمكن من تدخّل الراوي. وهذا يعني أنّ العلاقة بين كميّة المعلومات وحضور ناقلها علاقةُ تناسبٍ عكسيّ، إذ بقدر ما يقلّ حضور الراوي وتتضخّم كميّة المعلومات تكون المحاكاةُ. وبقدر ما تقلّ هذه الكمّيّة ويزيد حضور الراوي يكون السردُ.

ويثير حدّ المحاكاة في الوقت نفسِه قضيّتيْن تتعلّق أولاهُما بسرعة(*) السرد. فكلّما كبرت كمّيّة المعلومات تباطأت سرعة القصّ. وتتّصل ثانيتُهما بالصوت(*) أي بدرجة حضور الراوي في القصّ.

► **المواد ذات الصلة.** ـ سرد، سرعة، صوت، صيغة، قصّة، مسافة.

أ.س.

## محاكاة ساخرة

***Parodie/Parody***

المحاكاة الساخرة نصّ ناسخٌ(*) يحوّر موضوع النصّ السابق(*) دون أن يغيّر أسلوبه. وقد نبّه "جونات" (Genette, 1982) لكون المحاكاة الساخرة تنتمي إلى الشبكة الرباعيّة التي ضبطها "أرسطو" للأجناس الشعريّة في كتابه "فنّ الشعر" والتي صنّفها حسب معيارين اثنين هما رفعة الموضوع أخلاقيّاً واجتماعيّاً أو وضاعتُه من ناحية وصيغة التمثيل(*) السرديّةُ أو صيغتُه الدراميّة من ناحية أخرى. فكان له من تقاطع المعياريْن **المأساة** بوصفها عملاً رفيعاً في صيغة دراميّة **والملحمة** باعتبارها عملاً رفيعاً في صيغة سرديّة **والملهاة** بما هي عملٌ وضيعٌ في صيغة دراميّة. أمّا العمل الوضيع في الصيغة السرديّة فلم يمثّل له "أرسطو" إلّا بالإحالة على آثارٍ يضبطها مباشرةً لفظ "الفاروديا" أو "البارودِيا".

ويتّضح، من خلال الدراسة التأثيليّة للمصطلح أنّ المقصود به "الغناءُ نشازاً".
والمحاكاة الساخرة تتمّ بأحد شكليْن اثنيْن:

(*) إمّا بالحفاظ، ما أمكن، على أسلوب النصّ الرفيع وتطبيقه على موضوع وضيع. وهذه هي المحاكاة الساخرة الصرف. من ذلك أنّ ما ورد في القرآن من قول زكريّا لمريم العذراء وردِّها عليه: «قال يا مريم أنّى لكِ هذا قالت هو من عند الله» (آل عمران، 3/ 37) تلقّفه "الجاحظ" وأورده حرفيّاً على لسان مريم الصناع وزوجها: "قال لها زوجها أنّى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله." (الجاحظ، البخلاء).

لقد حاد "الجاحظ" في هذا الشاهد بأسلوب القرآن من مداره المقدّس إلى مدار دنيويّ. والمحاكاة هنا ساخرة سخرية مأتاها من تطابق اسمي الامرأتيْن، لكنّ الأولى أتت فعلاً إن بدا فريّاً فقد زكّته السماء في حين أنّ الثانية جاءت بصنيع بشريّ هو في عرف المجتمع والزوج مرذولٌ.

(*) وإمّا بإبداع نصّ لاحق(*) جديد يُنسَج فيه على منوال أسلوب الملحمة(*) الرفيع. وذلك لتطبيق هذا الأسلوب على موضوع وضيع. وهذه هي المعارضة البطوليّة الهزليّة (Pastiche héroï-comique). ومثالها معارضة "أبي العلاء المعرّي" هازئاً رسالةَ ابن القارح الجادّةَ إليه. فقد كتب "رسالة الغفران" وجعل فيها ابنَ القارح الورِعَ زنديقاً.

ويشترك شكلا المحاكاة الساخرة هذان في سخريتِهما من الملحمة (أو ربّما من أيّ جنسٍ رفيع أو جادٍّ صيغتُه التمثيليّةُ سرديّةٌ). وتنتُج هذه السخرية من الفصل ما بين نصّ الملحمة وأسلوبها من ناحية وروحها أي محتواها البطوليّ من ناحية أخرى. من ذلك محاكاة "بديع الزمان الهمذاني" ساخراً السَّنَدَ. فقوله: «حدّثنا عيسى بن هشام قال.. » يحوّل السند من مجال النصّ المقدّس إلى مجال المقامة(*) الأدبيّ. ومن مجال الحقيقة إلى مجال التخييل(*).

وللمحاكاة الساخرة، في العصر الحديث، شكلان: أوّلهما المحاكاة الساخرة الدنيا. وتتمثّل في استعادةٍ حرْفيّةٍ لنصّ معروفٍ قصد إكسابه دلالةً جديدة فيها بعدٌ ساخر. وذلك باللعب على الكلمات حسب الحاجة والإمكان. أمّا ثاني الشكلين فهو المحاكاة الساخرة الأنيقة أو الموجزة وتتمثّل في شاهد انحرف عن معناه أو سياقه(*) انحرافَه عن رفعته. ومثال ذلك قول "المعرّي" في "رسالة الغفران": «ويثب "نابغة بني جعدة" على "أبي بصير" فيضربه بكوز من ذهب. فيقول -أصلح الله به وعلى يديه- لا عربدة في الجنان»، وقوله أيضاً: «فيريد-بلّغه الله إرادته- أن يصلح بين الندماء». فما وقع تشديده إن هو إلّا دعاء هو في ظاهره جادّ. لكنّه في السياق(*) الجديد الذي ورد فيه ساخرٌ.

◄ المواد ذات الصلة. ـ تنكّر هزليّ، ملحمة.

أ.س.

**محفل سرديّ** راجع **عون سرديّ** *(Instance narrative/Narrative Instance)*

**محور التواتر** راجع **تشاكل**

**مُخبر (مخبرات)** *Informant (s)/Informant (s)*

المخبر فرعٌ من المؤشّرات(*) التي هي القسم الثاني من الوحدات السرديّة (Barthes, 1966). ويهتمّ المخبر بالتعريف وتحديد الإطارَيْن المكانيّ والزمانيّ. وهو معطى خالصٌ، دالٌّ بنفسه مباشرة، ويوفّر معرفة جاهزة. ومثال ذلك قول الراوي في أقصوصة "مجرم رغم أنفه": «وارتمى قاسم على مقعده مغمض الأجفان، وهو يقول:

– «آه حتّى هذا! لقد كنت أشكو بلواي إلى أصمّ أبكم!». وتحرّكت دواليب القطار». (علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي). فوصف قرين قاسم بالأصمّ الأبكم يعني حرمان قاسم من المساعدة على تخطّي أزمته وهو الذي جاء يبحث عنها لديه.

وقد يمتزج المخبر بالمؤشّر امتزاجاً حرّاً كما هو الحال في البورتريه (الرسم الذاتي)(*). ففيه تتجاور دون إكراه معطياتٌ تتّصل بالحالة المدنيّة وسماتٌ تتعلّق بالطبع. ومن قبيل ذلك قول راوي "قنديل أمّ هاشم" عن نعيمة، فتاة إسماعيل السمراء: «سمعها [نعيمة] تقول هامسة:

– يا أمّ هاشم: يا ستّارة على الولايا، لا تغضّي عينيك ولا تشيحي بوجهك. تُمدّ إليك يد مسترحمة فخذيها [...]. متى يُمحى المقدَّر عليّ؟ أيرضيك أنّ جسدي ليس منّي، فما أشعر بالألم وهو ينهشه نهشاً. [...]. أفيطول الأمد، أم رحمة الله قريب [هكذا]

ووضعت الفتاة شفتيها على سور المقام. ليست هذه القبلة من تجارتها، بل من قلبها» (يحيى حقّي، قنديل أمّ هاشم).

لقد اجتمع في هذه الملفوظات مخبر ومؤشّر ممتزجين. فنعيمة هي معشوقة

إسماعيل وقد سبق للرواية القصيرة(*) أن نبّهت على ذلك. واسترحام نعيمة أمّ هاشم مردّه إلى كونها بغيّاً فاضلةً. فهي مكرهةٌ على ما تأتيه من صنيع راغبةٌ في اتّقائه ما وسعها. والمخبر والمؤشّر هذان يعزّزان ثقة إسماعيل بمعشوقته ويخفّفان من ضيقه بها.

ووظيفيّة المخبرات ضعيفةٌ. فالحديث مثلاً عن عمر الشخصيّة(*) يرسّخ المتخيّل(*) في الواقع. وهو ما يعني أنّ المخبر أداةٌ لتوكيد الأبعاد الواقعيّة.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ مؤشّر، مساعد، نواة، وظيفة.

أ.س.

## مدّة

***Durée/Duration (Speed)***

تمثّل المدّة إلى جانب الترتيب(*) والتواتر(*) إحدى المقولات الثلاث التي تدرس وفقها العلاقات بين زمن الحكاية(*) وزمن الخطاب(*). وتقوم دراسة المدّة على مقارنة الفترة الزمنيّة التي تستغرقها الأحداث(*) في الحكاية بالمدّة الزمنيّة التي تستغرقها روايتها في الخطاب. وإذا كانت هذه المقارنة ممكنة في القصّة(*) الشفويّة فإنّها في القصّة المكتوبة تصطدم بصعوبة أساسيّة تعود إلى أنّه ليس بالإمكان قيس مدّة قصّة من القصص، فما يطلق عليه هذا الاسم لا يعدو أن يكون الزمن الضروريّ لقراءتها، وهو زمن يختلف باختلاف الإنجازات الفرديّة. ويقرّ "جونات" (Genette, 1972) أنّ هذه الصعوبة لا يمكن حلّها ولكن بالإمكان إهمالها. ذلك أنّ السمة المفيدة في هذا المجال مستقلّة في الواقع عن سرعة إنجاز القراءة (عدد الصفحات التي يمكن أن تُقرأ في فترة زمنيّة محدّدة) وإنّما هي سرعة أخرى سرديّة تتحدّد بالعلاقة بين مدّة الحكاية وطول النصّ (ساعة من الحكاية في كذا صفحة من النصّ(*)). ومن ثمّة فإنّ السمة المفيدة هي سرعة(*) القصّة أو سُرعاتها باعتبار التغيّرات التي تطرأ على نسق السرد(*). وهذا ما دعا "جونات" إلى التخلّي عن استخدام مصطلح "المدّة" ليستبدله بمصطلح "السرعة" (Genette, 1938).

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرعة، زمن القصّة، زمنيّة زائفة، حكاية.

ف. ن.

## مدى

*Portée/Reach*

استخدم "جيرار جونات" (Genette, 1972) مصطلح "مدى" في مبحث الترتيب الزمنيّ(•) وفي سياق دراسة المفارقات الزمنيّة(•). وقد أطلق مصطلح "المدى" على المسافة الزمنيّة التي تفصل الارتداد(•) أو الاستباق(•) عن اللحظة التي توقّفت فيها الحكاية(•) لتفسح في المجال للمفارقة الزمنيّة. ففي هذا المثال من أقصوصة "أرخص ليالي": "لا يستطيع أن يتنحنح ويطرق باب الشيخ عبد المجيد، لأنّه أوّل الأمس فقط دفع الرجل من فوق مدار الساقية فأوقعه في الحوض، وأضحك عليه الشارد والوارد لمّا دبّ الخلاف بينهما على مصاريف إصلاح الساقية. ومن ساعتها ولسان الشيخ لا يلافظ لسانه" (يوسف إدريس، أرخص ليالي) يتحدّد مدى الارتداد بيومين.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ترتيب، مفارقة زمنيّة، ارتداد، استباق، سعة.

ف. ن.

**مدرِك** راجع **مبئِّر** *(Percevant/Perceiver)*

**مدى** راجع **سعة** *(Amplitude/Amplitude)*

**الامتداد** راجع **سعة** *(Amplitude/Amplitude)*

## مذكّرات

*Mémoires/Memories*

هي جنس(•) من أجناس القصّ المرجعيّ(•) الوقائعيّ، إذ يُفترض أنّها تقول ما حدث فعلاً وتزعم الصدق والدقّة ضمن ميثاق مرجعيّ(•) معلن منذ العنوان أو في الفاتحة(•).

وكتابة المذكّرات نشأت في أوروبّا قبل أن تنتشر في مختلف الآداب، إذ منذ أواخر القرن 15 ظهرت مذكّرات أعلام من وزراء وقادة جيوش وأشخاص مقرّبين من الملوك أو صانعي القرار تروي تفاصيل فترة تاريخيّة عاشها الكاتب بأحداثها وأسرارها وحوافّ قراراتها السياسيّة أو العسكريّة وتقلّباتها المختلفة. وبفعل هذا الكشف عن الخفايا والأسرار، ظلّت نصوص كثيرة مخطوطة وسرّيّة لم تنشر إلّا بعد وفاة صاحبها بزمن طويل أحياناً. ومن أبرز أصحاب المذكّرات منذ القرن 17م "مدام لافايات" (Mme Lafayette) و"لاروشفوكو" (La Rochefoucauld) و"ريشليو" (Richelieu) و"رتز" (Retz) و"سان سيمون" (Saint-Simon).

وكثيراً ما يقع الخلط بين المذكّرات والسيرة الذاتيّة(•) التي تُجعل فيها الذات الكاتبة نفسُها موضوعاً للكتابة، وتتحدّث عن التاريخ ومنه تاريخها الخاصّ. وقد ظهر مصطلح "المذكّرات" في الفرنسيّة وغيرها من اللغات الأوروبيّة قبل مصطلح "السيرة الذاتيّة" بقرون. ولمّا كانت المذكّرات تعني منذ البداية جنساً من الكتابة جامعاً بدرجات متفاوتة بين السرد التاريخيّ الوقائعيّ وسرد جوانب من قصّة الحياة الذاتيّة، فقد كُتبت نصوص من السيرة الذاتيّة في الآداب الأوروبيّة حتّى منتصف القرن 20م تحت عنوان المذكّرات، بل إنّ ذيوع المصطلح وتواتره قد سمحا أيضاً بالانزلاق في الاستعمال من السرد المرجعيّ إلى السرد التخييليّ. فمنذ القرن 18م حملت روايات عديدة في عناوينها مصطلح المذكّرات مثل رواية "بريفو" (Prevost) التي بعنوان "مذكّرات رجل نبيل ومغامراته" (1728) ورواية "الكونتيسة دي سيغور" بعنوان "مذكّرات حمار" (1860). ونجد ذلك أيضاً عند "فلوبير" و"بلزاك" وغيرهما. وفي الأدب العربيّ الحديث أمثلة عديدة من التوسّع في الاستعمال، فمذكّرات الشابّي نصّ من اليوميّات(•)، و"مذكّرات طبيبة" عنوان رواية لـ"السعداوي" و"مذكّرات مالك بن الريب" عنوان ديوان شعري لـ"يوسف الصايغ".

إنّ كاتب المذكّرات حاضر في نصّه مؤلّفاً(•) وراوياً(•) وشخصيّة(•) فاعلة. وقد يكون مجرّد شاهد على الأحداث المرويّة أو فاعلاً من الفواعل الرئيسيّين فيها. ولكنّه معنيّ بتذكّر ما كان شاهداً عليه من التاريخ العامّ وروايته، وليس مقتصراً على تاريخه الشخصيّ. فالعامّ مقدّم على الخاصّ في المذكّرات. والذات حاضرة في خضمّ علاقات

اجتماعيّة وسياسيّة وثقافيّة. بيد أنّ كاتب المذكّرات، وإن التزم أمام قرّائه بسرد ما كان شاهداً عليه ومشاركاً فيه وبدا حريصاً على الموضوعيّة بذكر التواريخ واستعمال الوثائق، لا يروي الأحداث العامّة في الحقيقة إلّا من زاوية شخصيّة. ولذلك قد ينتبه القارئ قليلاً أو كثيراً إلى أنّ وراء خطاب الموضوعيّة ومظاهرها مواقف ذاتيّة ورؤى فرديّة وأشكالاً من التمجيد الشخصيّ وادّعاء مساهمة خاصّة في مسار التاريخ قد تفيض على الحقيقة والواقع. وربّما انتبه القارئ أيضاً إلى ضروب من التزييف والاستعمال الماكر للشهادات والوثائق والصمت المريب عن أحداث أو أشخاص أو أقوال.

وقد تروي المذكّرات أحداث فترة قصيرة من حياة الكاتب شأن كتاب "نوال السعداوي" "مذكّراتي في سجن النساء" (1982) الذي نشرته بعيْد فترة سجنها أواخر سنة 1981 مصوّرة فيه تجربة ذاتيّة وجماعيّة لمعارضي حكم "السادات". وقد تروي المذكّرات فترة طويلة من التاريخ الشخصيّ والعامّ. وقد تُكتب وتُنشر بعد انتهاء الأحداث بزمن طويل شأن كتاب ثروت عكاشة "مذكّراتي في السياسة والثقافة" (1988) الذي روى فيه ما كان شاهداً عليه ومشاركاً فيه من أحداث عاشتها مصر من الأربعينيّات حتّى وفاة عبد الناصر.

ونصوص المذكّرات لا تتفاوت في الزمن الحدثيّ المرويّ والزمن الفاصل بين الأحداث وسردها فحسب، وإنّما تتباين أيضاً في الموضوع. فبعضها سياسيّ وبعضها حربيّ أو ثقافيّ أو أدبيّ أو غير ذلك. ويتّخذ المؤلّفون أيضاً أشكالاً عديدة من السرد(•). فنجد المتابعة الزمنيّة الدقيقة أحياناً أو الميل إلى التبويب الغرضيّ الذي لا يهمل التدقيقات التاريخيّة. ونجد السرد الجافّ الذي يقارب سرد المؤرّخين والسرد الذي لا تتجلّى أدبيّته في لغته فحسب وإنّما أيضاً بما يتخلّله من وصف(•) للأشياء والأمكنة(•) والأشخاص وحوارات(•) وتحليلات اجتماعية ونفسيّة وتأمّلات وشواهد أدبيّة وفلسفيّة وغيرها. وثراء النصوص متّصل طرداً باتّساع الفترة المرويّة وتعقّدها وبثراء ثقافة المؤلّف وتجربته الحياتيّة.

وتبدو مبرّرات المؤلّفين المعلنة والخفيّة متنوّعة. فإذا كان الحديث عن واجب الشهادة والتعريف بما بقي مجهولاً وكشف بعض الخفايا وإبراز الدروس والعبر تعتبر معهودة في فواتح(•) المذكّرات ، فإنّ المؤلّف قد لا يخفي عزمه على المشاركة في جدل دائر والإقناع بأطروحات على نقيض أطروحات أخرى. وهذا بالإضافة إلى رغبة خفيّة عند بعض المؤلّفين في تلميع الصورة الخاصّة وتخليد العمل الذاتيّ، أو تشويه آخرين وكشف المستور من أعمالهم حقيقة أو زيفاً. وهذا الدافع الأخير قد يُفسّر بقاء

مذكّرات غير منشورة حتّى وفاة الكاتب أو وفاة الفاعلين المقصودين. فكتابة المذكّرات تجري عادة في مرحلة متأخّرة من العمر. ولكنّها ليست بالضرورة تأمّلاً هادئاً في مرحلة ساخنة منقضية وإنّما قد تكون أيضاً مشاركة مبنيّة على توتّر جديد.

وبصرف النظر عن اختلاف مواضيع المذكّرات ودوافعها فإنّ هذه الكتابة لا يكتبها عادة، كما هو الشأن في السيرة الذاتيّة، إلّا من كان علماً من الأعلام الذين اشتهرت مساهمتهم في مجال من المجالات. وقد كُتِب في هذا الجنس آلاف النصوص في مختلف الثقافات الحديثة بنحطّ البعض منها عن المستوى الأدنى من الأدبيّة بحكم انتماء مؤلّفيها إلى عالم السياسة أو العسكر أو الفنّ وتواضع زادهم الفكريّ والثقافيّ، بل نجد من كتب مذكّراته بمساعدة محترفي الكتابة من الأدباء والصحافيّين. وهذا ما يؤكّد الحاجة التي يلبّيها هذا الضرب من الكتابة لأصحابه وينبّه إلى أنّ نصوصاً عديدة من المذكّرات في منطقة التماسّ بين الأدبيّ وغير الأدبيّ بل خارج دائرة الأدب أحياناً.

(جورج ماي، 1992، Lejeune, 1975 ؛ Lecarme, 1999 ؛ Madelénat, 1998 ؛ Cantin et Viala, 2002).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ جنس أدبيّ، زمن القراءة، زمن الكتابة، سيرة ذاتيّة، قارئ، قصص مرجعيّ، مؤلّف، ميثاق مرجعيّ، يوميّات.

ن . ب

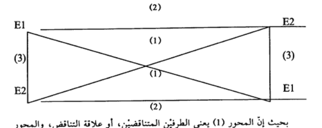
## مربّع سيميائيّ *Carré sémiotique/Semiotic Square*

هو مصطلح ابتدعه "غريماس" (Greimas, 1966, 1970) للدلالة على المنوال المنطقيّ الذي تُصوّر من خلاله شبكة العلاقات وتُمَفصَل الاختلافات. فالمربع السيميائي هو الذي يمثّل العلاقات الرئيسيّة التي تخضع لها -ضرورة- وحدات الدلالة حتى يتولّد من ذلك كون دلاليّ يمكن أن يتجسّد.

فإذا اعتبرنا النصّ تجلّياً لكون دلاليّ مخصوص، أمكننا أن نتبيّن السمات الأوّليّة التي هي في الوقت نفسه وحدات دنيا للدلالة.

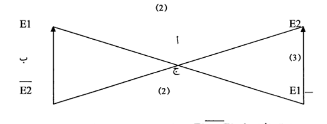
ومن شأن المربّع السيميائيّ أن يساعد على تمثيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات حتى تتولّد الدلالات التي يضعها النصّ لقرائه.

ويرسم المربّع السيميائيّ في صيغته المكرّسة على النحو التالي:




بحيث إنّ المحور (1) يعني الطرفيْن المتناقضيْن، أو علاقة التناقض، والمحور (2) يخصّ الطرفيْن المتضاديْن، أي علاقة التضادّ. ويتعلّق المحور (3) بطرفيْ علاقة التضمّن أو علاقة التكامل.

وداخل المربع يتعيّن أن يتبع المسار توجيهاً محدّداً يمكن أن يكون على هذا النحو:



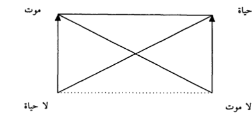

الخطّ الأوّل: أ: $\overline{E1} \to E1$ : عملية نفي (dénégation)، علاقة تناقض.
ب: $E1 \to E1$ : عملية إثبات (assertion) ذات بعد اتصالي.

الخطّ الثاني: ج: $E2 \to \overline{E2}$ عملية نفي.
ب: $E1 \to E1$ عملية إثبات.

إنّ اختيار قطب الانطلاق ووجهة المسار السردي الذي يترتّب عليه يمكّنان من إبراز ما تختصّ به منظومة القيم (axiologie) التي تكرّسها القصّة.

وقد درس "غريماس" (Greimas, 1966) على هذا الأساس عالم "برنانوس"

(Bernanos) وأدّى به ذلك إلى استنتاج مفاده أنّ عدداً من قصص هذا المؤلّف تخضع لمسارين في مربّع سيميائيّ مداره على الحياة والموت:




المسار الأول: حياة ؟ لا حياة ؟ موت: وهو يعني الرفض (النفي) والخضوع أو الامتثال (الإثبات).

المسار الثاني: موت ؟ لا موت ؟ حياة ؟: وهو يعني التمرّد (نفي آخر) والقبول أو الرضى (إثبات).

ومن هنا يتعمّق "غريماس" في التحليل فيدرج المسار الأوّل في سياق الكذب، والمسار الثاني في سياق الحقيقة.

وعلى هذا النحو فإنّ المربّع السيميائيّ يلخّص البنية الأوّليّة للدلالة ويرتبط ارتباطاً وثيقاً مع مستوى البنية السرديّة وما تقوم عليه من مقاطع سرديّة(*).

► **الموادّ ذات الصلة**. ـ مستوى العمق، مقطع سرديّ، مسار سرديّ.

م. ق.

## مرسل

***Destinateur/Addresser***

برز مصطلح المُرسل في منتصف القرن العشرين ليكون نظير المُرسل إليه(*) دالاًّ على مصدر الإرسال في قانون التخاطب (Le Robert, 1992). والمُرسل مصطلح أساسيّ في ترسيمة "ياكبسون" (Jakobson, 1963) المخصّصة للتواصل اللسانيّ. وهو يُفيد المخاطِب. وقد يُطلق أيضاً على الباثّ. ذلك أنّ الباثّ هو من يُصدر رسالة مُنجزة وفق قواعد ترميز مخصوصة (Greimas et Courtès , 1979).

وقد يُطلق عليه في عمليّة التخاطب ولا سيما في الحوار(•) مصطلح المتكلّم (أو القائل) (Charaudeau et Maingueneau, 2002). وقد يُسمّى أيضاً المُتلفّظ (Enonciateur). وذلك عندما يكون فاعلاً(•) ضمنيّاً في الملفوظ. أمّا عندما يرد مُعلناً كأن يستدلّ عليه بضمير المتكلّم المفرد فإنّه يُعرف بالراوي(•) (Van Den Heuvel, 1985).

والمُرسل، بوصفه فاعلاً من فواعل السرد، عون قارّ في محور التواصل (المعرفة) يضطلع في منوال الفواعل(•) مع سائر الفواعل (المرسل إليه والذات والموضوع والمُساعد(•) والمعرقل(•)) بالبرنامج السرديّ(•). والمُرسل هو مصدر الفعل ومرغّب الذات في هذا الفعل. وتقتضي مهمّته صيانة القيم من خلال الحرص على تبليغها إلى المُرسل إليه. وبذلك يتبوّأ منزلة أرقى من المُرسل إليه الذي يكون تابعاً له (Greimas, 1973).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مرسل إليه، راوٍ، منوال الفواعل، برنامج سرديّ.

ع.ع

## مُرسل إليه

*Destinataire/Receiver*

يعود استخدام مصطلح "مُرسل إليه" إلى سنة 1829. فقد أُطلق في فرنسا عندئذ على من كان أُرسل إليه شيءٌ ما من قبيل رسالة أو إرساليّة. والمُرسل إليه مصطلح أساسيّ في ترسيمة "ياكبسون" (Jakobson, 1963) المخصّصة للتواصل اللسانيّ. وهو يُفيد المخاطَب. وقد يُطلق أيضاً على المتلقّي (Récepteur). ذلك أنّ المُتلقّي هو من يستقبل الرسالة ويفكّ رموزها (Greimas et Courtès, 1979).

وقد يُسمّى المُرسل إليه أيضاً المُتلفّظ إليه (Enonciataire) وذلك حين يكون فاعلاً ضمنيّاً في الملفوظ. أمّا في صورة وروده مُعلناً ومُستدلاً عليه في الخطاب بضمير المخاطب مثلاً فإنّه يُعرف بالمرويّ له(•) (Van Den Heuvel, 1985). وقد يُطلق عليه في عمليّة التخاطب ولا سيما في الحوار(•) تسمية المقول له(•) (Allocutaire) (Charaudeau et Maingueneau, 2002).

والمُرسل إليه عون قارّ في محور التواصل. وهو الذي يتلقّى موضوع الرّغبة (Greimas, 1973).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ مرويّ له، مقول له.

ع.ع

**مركز توجيه القارئ** راجع **مبئِّر**

***(Centre d'orientation du lecteur/Reader Orientation Center)***

**مرمى** راجع **مدى** ***(Portée/Reach)***

**مرويّ** راجع **حكاية** ***(Narré/Narrated)***

## مرويّ له
***Narrataire/Narratee***

ابتدع جونات (1972) هذا المصطلح للدلالة على صورة القارئ(*) المرتسمة في النصّ(*)، ويقصد به تحديداً العون السرديّ(*) الذي يُوجّه إليه الراوي(*) مرويّه إنْ بصفة مُعلنة أو مُضمرة. وهو لديه كائن مُتخيّل يتنزّل في المُستوى السرديّ(*) الذي يتنزّل فيه الراوي (Genette, 1972). وهو لذلك مُستقلّ عن القارئ الواقعيّ(*) استقلال الراوي عن المؤلّف الواقعيّ(*) (Gerald Prince, 1973). وللمرويّ له علامات وأصناف ووظائف:

ـ أمّا علاماته فمنها ما يُحيل عليه مُباشرة من قبيل صيغ المُخاطب والصيغ الدالّة على مرويّ له خصوصيّ وغيرها. ومنها ما يُحيل عليه بصفة غير مُباشرة مثل ضميريْ المُتكلّم والغائب والمُشيرات وصيغ النداء والاستفهام والتعجّب والنفي والإثبات (Prince,1973).

ـ وأمّا أصنافه فتتعيّن حسب "جونات" (Genette, 1972) من جهة بالمستوى الذي يحتلّه: فإمّا أن يكون مرويّاً له من خارج الحكاية بإمكانه التماهي والقارئ المُفترض(*) وإمّا أن يكون مرويّاً له مضمّناً في الحكاية. وتتعيّن أصنافه من جهة أخرى بعلاقته بالحكاية(*): كأن يكون مشاركاً فيها (من قبيل شهريار في "ألف ليلة وليلة" وهو ينصت إلى سرد(*) شهرزاد) أو أن يكون غير مشارك. ويكون قارّاً على امتداد النصّ السرديّ(*). وقد يتغيّر من فصل إلى آخر. وقد يكون فرداً أو جماعة.

وإذا كان جونات قد خصّ المرويّ له بهذين الصنفين دون سواهما فإنّ بعض

الدارسين كجوف (1993) مثلاً قد حاول تمييز وجوه ثلاثة للمروي له تتجلّى من خلال مستويَيْ الحكاية والقصّة. أولها "المرويّ له ـ الشخصية" الذي يضطلع بدور في الحكاية وهو الذي يساير لدى جونات المرويّ له المضمّن في الحكاية. وأمّا ثانيها فهو "مرويّ له مستدعى" (Narrataire invoqué) يحيل على قارئ غفل، دون هوية حقيقية، يتوجّه إليه الراوي أثناء قصّه. وهو ليس شخصية في الحكاية ولا القارئ المفترض في النصّ وإنّما هو تعلّة تستخدم للفت انتباه القارئ ورسم أفق انتظار مخصوص. أمّا الوجه الثالث فهو "مرويّ له ممحوّ" (Narrataire effacé) لا يوصف ولا يسمّى إلّا أنّه حاضر ضمنياً من خلال ما يفترضه الراوي من معرفة وقيم لدى متلقّي نصّه. وإنّ هذا المرويّ له الممحوّ ليساير المرويّ له من خارج الحكاية لدى "جونات". وإذا كان المرويّ له ـ الشخصية حسب "جوف" مكوناً من مكونات الحكاية فإنّ المرويّ له المستدعى لا يعدو أن يكون خلقاً روائياً بإمكان القارئ الواقعي ألّا يتماهى معه مطلقاً. وتبعاً لذلك، يكون المرويّ له من خارج الحكاية دوراً يقترحه النصّ على القارئ وهو بالتالي نموذج لكلّ قارئ مجرّد(*) أو مفترض(*) أو مقتضى(*) .

ـ وأمّا وظائفه، فيضطلع بوظيفة الوساطة (Fonction de médiation) التي يكون فيها همزة وصل بين الراوي والقارئ(*)، ويؤدّي أيضاً وظائف أخرى من قبيل وظيفة التمييز (Fonction de caractérisation) التي تتجلّى من خلال إسهامه في بلورة صورة الراوي ووظيفة السرد(*) كأن ينقلب راوياً أو شخصيّة(*) (مثلما هي الحال في القصّ التراسليّ) وكأن يُساعد كذلك على تدقيق إطار السرد وتطوير الحبكة(*). هذا فضلاً عن وظيفة رابعة تُناط بعهدته عادة. وهي أن يكون الناطق بالعبرة من العمل.

► **المواد ذات الصلة.** ـ عون سرديّ، راوٍ، مستويات سرديّة، قارئ واقعيّ، مؤلّف واقعيّ، قارئ مُفترض، حكاية، قصّة، نصّ سرديّ، قارئ، سرد، شخصيّة.

ع.ع

## مسار *Trajet/Distance*

المسار عنصر من عناصر الفضاء المرجعيّ(*). وهو أحد مكوّنات الفضاء في القَصَص. ويتحدّد المسار بنقطتي الانطلاق والوصول والمراحل الوسطيّة. و ممّا يجسّد مفهوم المسار هذا أقصوصةُ "الطريق إلى المدينة". فقد صوّرت الأقصوصة عودة عبّود

خلّف إلى البيت لينتقم لِعرض العائلة الذي انتهكته أخته بحملها سفاحاً وإجهاضها. يبدأ عبّود رحلته من شاطئ بنهر ديالى تحت الجسر ليمرّ بساحة عريضة قرب النهر فينخرط في الشارع ذي الأشجار: «[...] والشارع مع الأشجار، والمقاهي مع الشارع والأشجار. الدنيا تتمايل كلّها[...] ووجد أمامه باباً أسود لا ينفتح[...] ودخل الدار[...] ودخل غرفته المظلمة [...] ثمّ اندفع نحو السلّم الضيّق المهدّم الدرجات» (فؤاد التكرلي، موعد النار).

إنّ من شأن تغيّر الأماكن في القَصَص وإيقاع هذا التغيّر ونظامه وعلّته أن توقفنا جميعها على مدى أهميّة المسار في تحقيق وحدة القصّة(*) وحركتها وعلى مدى ما يُسهم به الفضاء مع العناصر الأخرى المكوّنة للقصّة في تعزيز لحمتها (Bourneuf & Ouellet, 1972).

► الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، ديكور، مكان محدّد، مكان مزدوج، جهاز.

أ.س.

## مسار سرديّ *Parcours narratif/Narrative Path, or Process*

المسار السرديّ عند (غريماس وكورتاس) هو تتابع(*) موضوعيّ لمجموعة برامج سرديّة(*) بسيطة أو مركّبة تترابط في ما بينها ترابطاً منطقيّاً إذ إنّ كلّ برنامج سرديّ يقتضيه برنامج آخر. بناء على ذلك فالمسار السرديّ يضمّ من الأدوار الفاعلية(*) ما يوازي البرامج السرديّة التي تكوّنه (Greimas et Courtes, 1979).

وقد اعتبر "غريماس" و"كورتاس" أنّ أبرز المسارات السرديّة هو ذلك المتعلّق بالذات وهي تعيش تحوّلات متعاقبة في سعيها إلى الاتّصال بموضوع القيمة الذي تنشده. واقترح الباحثان تعريف هذا المسار السرديّ المتعلّق بالذات بأنّه تتابع منطقيّ لنمطين من البرامج السرديّة: برنامج سرديّ جهيّ (Modal) يعرف ببرنامج الكفاءة ويستلزم منطقيّاً أن يتبعه برنامج التحقّق الذي يعرف ببرنامج الإنجاز (نفسه).

إنّ الذات في المسار السرديّ قد تكون مرسلاً إليه يبلّغ بموضوع من مرسل ما. وينبغي لها لتتحوّل من علاقة الانفصال عن الموضوع (القطيعة أو النقص) إلى الاتّصال به (اللقاء، الامتلاك) أن تجتاز بنجاح عدداً من الاختبارات(*) يخضعها لها المرسل

وهي الاختبار الترشيحيّ والاختبار الرئيسيّ والاختبار التمجيديّ. وفي غضون هذه الاختبارات تحوز الذات مختلف ضروب الكفاءة التي تخوّل لها بلوغ درجة الإنجاز(•) التي يطلبها منها المرسل ومن ثمّ امتلاك الموضوع المرغوب فيه.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ تتابع، برنامج سرديّ، دور فاعليّ، اختبار، مرسل، مرسل إليه، إنجاز.

م.آ.م

## مسار الصور *Parcours figuratif/Figurative Path*

مصطلح استنّه "غريماس" (Greimas, 1966) في سياق تحليله المقوّم الخطابيّ(•) للنصوص. ومن ثمّ فإنّ دراسة مسار الصور متّصلة اتّصالاً وثيقاً بدراسة صور الخطاب. ذلك أنّ الصور لا تظهر منفصلة إحداها عن الأخرى وإنّما تتتابع مكوّنة فيما بينها شبكة علائقيّة تنتظم فيها. وقد أطلق "غريماس" على تتابع الصور هذا وما يقوم بينها من ضروب العلاقات اسم "مسار الصور".

فالنصّ يمكن أن يوظّف عدداً من الصور لإبراز مسار يتعلّق بنوع الحياة التي تعيشها الشخصيّة(•): من قبيل "حياة الزهد" وتتجلّى من خلال تواضع اللبس والأكل والمسكن أو من قبيل "حياة البذخ" التي تظهر من خلال القصور والجواهر والولائم والسيارات والخدم. و قد يتعلّق مسار الصور بنمط شخصيّة(•) "رصينة" أو "نزقة" أو بحدث(•) رئيسيّ من قبيل "الزواج" أو "المأتم" الذي يتجسّد من خلال صور الموت والبكاء وتلاوة القرآن والجنازة واللحود والقبر والعزاء.

وهذه المسارات تضطلع على نحو ما بتجسيم البرامج السرديّة(•). ومن ثمّ فإنّه يتعيّن على دارس النصّ ألّا يقتصر على استخراج البرامج السرديّة فيه، بل عليه أن يعمل على تبيّن مسارات الصور التي تتجلّى من خلالها في القصّة(•).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ مستوى السطح، مقوّم خطابيّ، صور خطاب، شخصيّة، حدث، برنامج سرديّ، قصّة، دور غرضيّ.

م.ق.

**مساعد** راجع **وظيفة مساعدة** *(Catalyse/Catalysis)*

## مسافة *Distance/Distance*

لمفهوم المسافة في الدراسات السرديّة معنيان. المعنى الأوّل (Genette, 1972) وثيق الصلة بمفهوم المحاكاة (*) وبمعادله، عند المحدثين، العرض (Showing). ويتعلّق بدرجة حضور الراوي(*) في ما يروي أي بدرجة وساطته بين العالم الممثّل (أو المصوّر) والمتلقّي. فإذا كان حضور الراوي كثيفاً كانت المسافة بين المرويّ والمتلقّي طويلة وكان الاعتقاد في المحاكاة ضعيفاً. وإذا كثرت الأخبار وقلّت العلامات المحيلة إلى المخبِر كانت المسافة قريبة وكان الإيهام بالمحاكاة قويّاً.

وتقرب المسافة حين تقصّ الأحداث(*) قصّاً مفصّلاً(*) إلى درجة يتوهّم معها المتلقّي أنّه أمام مشهد(*) أو عرض مسرحيّ وحين تذكر جزئيّات غير ضروريّة لنموّ الحكاية(*) ولا وظيفة لها غير الإيهام بالمحاكاة كاختيار مدينة واقعيّة مرجعيّة مسرحاً لبعض الأحداث أو حين تُنقَل الأقوال والأفكار إمّا في الخطاب المباشر(*) وإمّا في الخطاب المؤسلب(*) الذي يعتبره جونات (Genette, 1972) أعلى درجات محاكاة خطاب الشخصيّة(*). وتطول المسافة نسبيّاً في حالة الخطاب المحوّر(*) (أو المنقّل) وتبلغ أقصى درجات البعد عند استخدام الخطاب المرويّ(*). فقدرة طرائق "استعادة" الأقوال والأفكار على المحاكاة مختلفة وخاضعة لسلّم تراتبيّ يحتلّ الخطاب المرويّ قاعدته والخطاب المباشر قمّته. ولهذه المسافة السرديّة علاقة بالصيغة(*) والزمن (السرعة(*) تحديداً).

أمّا المعنى الثاني لمصطلح المسافة فنجده لدى "بوث" (Booth, 1977). ومحوره هو العلاقات التي تنشأ أثناء الحوار الضمنيّ القائم في كلّ النصوص الروائيّة بين المؤلّف(*) والراوي والشخصيّة والقارئ(*). فيمكن لأيّ عون سرديّ(*) من هؤلاء الأعوان أن يتماهى مع عون آخر. وقد يجد نفسه في تعارض مطلق معهم جميعاً بسبب قيمة مّا أو حكم من الأحكام.

والمسافة قد تكون ذات طبيعة أخلاقيّة أو فكريّة أو وجدانيّة أو جماليّة أو زمنيّة (الراوي الذي يسرد الحكاية سرداً لاحقاً يعلم مآل الأحداث ومصائر الشخصيّات بخلاف القارئ الذي يستكشف الأحداث تبعاً للحبكة(*) التي ضبطها الراوي) أو ماديّة

جسديّة (القارئ الذي يفأفئ قد لا يتفاعل مع فأفاة شخصيّة أو مع الراوي الذي شخّص كلامها تفاعل قارئ سليم النطق، خالٍ من عيوب الكلام).

وتتميّز المسافات الفاصلة بين أعوان السرد بقابليّتها للتغيّر على امتداد الحكاية المرويّة. فيمكن أن تبدأ طويلة وأن تنتهي طويلة (كأن يظهر الراوي نفوره من إحدى الشخصيّات من بداية السرد إلى نهايته). ولكنّها قد تبدأ طويلة وتنتهي قصيرة بل قد تنزع إلى الامّحاء (قارئ ما - أو الراوي نفسه - قد يقف موقفاً سلبيّاً من شخصيّة منحرفة، ولكنّ موقفه يتغيّر تماماً عندما تصبح هذه الشخصيّة صالحة خيّرة). وقد يقف الراوي على مسافة تطول أو تقصر من المعايير الجماليّة والفكريّة والأخلاقيّة للقارئ أو لشخصيّة ما. وقد يقف المؤلّف الضمنيّ(*) على مسافة طويلة نسبيّاً من القارئ تختلف طبيعتها من نصّ سرديّ(*) إلى آخر.

وسواء تعلّق الأمر بتمثيل العالم المتخيّل أو بوجهة النظر(*) فهذان المعنيان يبيّنان أنّ مفهوم المسافة مشترك بين مقولتي الصيغة والصوت(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ محاكاة، خطاب مؤسلب، شخصيّة، خطاب غير مباشر، خطاب مرويّ، خطاب مباشر، صيغة، سرعة، وجهة نظر، صوت.

م. ن. ع

## مستويات سرديّة

*Niveaux narratifs/Narrative Levels*

المستويات السرديّة مبحث من مباحث مقولة الصوت(*) السرديّ اقترحه جونات (Genette, 1972) لدراسة النصوص السرديّة(*) التي تتداخل فيها الحكايات(*) ويتعدّد رواتها(*). وتحتلّ المستوى الأوّل من السرد(*) (أو السرد الابتدائيّ) الحكايةُ التي تتضمّن غيرها من الحكايات دون أن تحويها أيّ حكاية. أمّا الحكايات داخل الحكاية فتقع في المستوى الثاني من السرد وما يليه. ويكون راوي المستوى الثاني، على سبيل المثال، شخصيّة(*) من شخصيات المستوى الأوّل. ويكون فعل السرد الذي ينشئ هذا الراوي حدثاً من الأحداث(*) المرويّة في هذا المستوى. ويسمّي "جونات" المستوى الأوّل مستوى من خارج الحكاية (Extradiégétique) في حين يسمّي غيره مستوى من داخل الحكاية (Intradiégétique). ففي "ألف ليلة وليلة" يحتلّ المستوى الأوّل راوٍ من خارج الحكاية يروي حكاية من شخصياتها شهرزاد. وهو يقدّمها بصفتها راوية (من داخل

الحكاية). وعندما تنزل شهرزاد عن السرد لشخصيّة السندباد مثلاً يصبح السندباد راوياً من الدرجة الثالثة (من داخل الحكاية أيضاً) وهكذا دواليك.

وقد اقترح "جونات" (Genette, 1983) تعويض مصطلح "مستوى أوّل" (Niveau premier) بمصطلح "مستوى أوّليّ" (Niveau primaire). وذلك منعاً لأيّ تفاضل بين المستويات. فما يُروى في المستوى الأوّل قد يكون، مثلما هي الحال في "ألف ليلة وليلة" أو في "المقامات"، دون ما يُروى في المستوى الثاني أهمّيةً.

ويتمّ الانتقال من المستوى الأوّليّ إلى الثاني بصفة صريحة. وتؤدّي الحكايات الواقعة في المستوى الثاني وظائف منها، حسب "جونات" (Genette, 1983)، الوظيفة التفسيريّة (إذ تجيب عن السؤال: ما الذي حدث لتؤول الأحداث إلى ما آلت إليه في الحاضر؟) والوظيفة التنبّئيّة (تكون الحكاية في شكل نبوءة أو حلم) والوظيفة الغرضيّة الصرف (يؤدّيها التضمين الانعكاسيّ(*) وكذلك ما يمكن أن يوجد من تقابل أو تشابه بين الحكاية الأصليّة وغيرها من الحكايات المستقلّة عنها أحداثاً وأمكنة وأزمنة وشخصيات) ووظيفة الحمل على الاقتناع (كأن تكون غاية حكاية المستوى الثاني مثلاً التأثير في المتلقّي) ووظيفة التسلية أو التلهية (كأن يقترح السامعون على الراوي سرد حكاية في انتظار أن يكفّ المطر عن النزول) ووظيفة الاعتراض (شهرزاد تدفع عنها الموت عن طريق السرد واختلاق الحكايات).

إنّ تعدّد مستويات السرد ممارسة قديمة كانت تعرف في النقد الأدبي بالتضمين (Enchâssement). وهي ممارسة تتيح تعدّد الأصوات(*) وتضفي على السرد مسحة من التعقيد.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ صوت، نصّ سرديّ، حكاية، راوٍ، سرد، خطاب قَصصيّ، تضمين انعكاسيّ، تعدّد صوتيّ.

م. ن. ع

## مشاكلة *Vraisemblance/Verisimilitude*

المشاكلة مفهوم بلاغيّ غربيّ قديم استُنّ لملء الفراغ بين قوانين اللغة وما كان يُعتقد أنّه خاصّية اللغة التكوينيّة أي إحالتها إلى الواقع (Todorov, 1987). ولعلّ "أرسطو"

من أوائل المنظّرين الذين لفتوا النظر إلى أنّ المحاكاة (•) ليست في الأدب رديف نسخ العالم بالكلمات وإنّما هي إحكام صنع المحتمل والممكن الوقوع أي المشاكل. فالكائنات التي تنفر منها العين حينما تراها في الطبيعة تلذّ لنا مشاهدتها مصوّرة إذا أُحكِم تصويرها مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف. إنّ عمل الشاعر يختلف عن عمل المؤرّخ بما أنّ الثاني يروي ما وقع فعلاً في حين أنّ الأوّل يروي ما يمكن أن يقع. (أرسطو، فنّ الشعر).

وبمرور الزمان اكتسب المصطلح عدّة معان من أشيعها "مطابقة الواقع". ومنها المعنى المستعمل لدى الكتاب الكلاسيكيّين الفرنسيّين الذين يرون أنّ للملهاة مشاكلة تختلف عن مشاكلة المأساة له. ومن ثمّ فإنّ المشاكلة تتعدّد أنواعها بتعدّد الأجناس الأدبيّة(•). وقد عدّ "تودوروف" ظهور هذا المعنى خطوة مهمّة في الطريق المؤدّية إلى استكشاف اللغة إذ تمّ المرور من مستوى المقول إلى مستوى القول.

أمّا معنى المشاكلة السائد اليوم فيتمثّل في محاولة أثر أدبيّ مّا الإيهام بخضوعه للواقع لا لقوانينه الخاصّة. وبعبارة أخرى فالمشاكلة قناع تضعه قوانين النصّ(•) ويُفترض أنّ المتلقّي يرى في هذا النصّ علاقة مّا بالواقع. والمتلقّي يرى هذه العلاقة لأنّ المشاكلة تعني، بالنسبة إليه، مطابقة لتمثّل ممكن للواقع مرتبط بمعطيات جاهزة ثقافيّة ودينيّة وأخلاقيّة وغيرها يعرفها هذا المتلقّي سلفاً (Erman, 2006).

والمشاكلة في النصّ السرديّ(•) لا تتجلّى في مستوى الحكاية(•) وحسب، بل تظهر أيضاً في نظام القصّة(•) وأثره في المتلقّي. فالروائي الإنكليزيّ "أنطوني بورغس" (Anthony Burgess) وهو من كبار عشّاق أعمال "جويس" (Joyce) عجز عن اعتبار "بلوم" (Bloom) و"ستيفن" (Stephen) بطليْ رواية "عوليس" (Ulysse) شخصيّتين حقيقيّتين لأنّ لا شيء يحدث لهما ولأنّهما لا تنخرطان في مسار أحداث(•) تصاعديّ (نفسه).

وعموماً فالنصّ السرديّ المشاكل موطن لمظهريْ مشاكلة أساسيّيْن متلازمَيْن، أوّلهما كون المشاكلة قانوناً خطابيّاً مطلقاً لا يمكن تجنّبه. وثانيهما كونها، في الآن نفسه، قناعاً يتمثّل في أساليب بلاغيّة تنزع إلى تقديم قوانين النصّ الداخليّة بوصفها خضوعاً للمرجع الكائن خارج النصّ واللغة (Todorov, 1987).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ محاكاة، نصّ سرديّ، جنس أدبيّ.

م. ن. ع

## مشهد Scène/Scene

يطلق هذا المصطلح على مواضع القصّ المفصّل الذي قد ينطوي على الوصف(•) المبأّر أو الحوار في مقابل السرد(•) المجمل(•) الذي يختصر الأحداث غير الهامّة في القصّة(•). ويشكّل التناوب بين المشهد والمجمل الإيقاع الأساسيّ في الأعمال الروائيّة حتّى نهاية القرن التاسع عشر. ويستخدم المشهد في الغالب في مواطن الذروة من العمل الروائيّ.

ولقد اكتسب هذا المصطلح عند السرديّين وفي سياق دراسة سرعة(•) القصّ معنى زمنيّاً، إذ أضاف "جونات" (Genette, 1972, 1983) إلى التقابل الكلاسيكيّ بين المشهد والمجمل المقابلة بين الوقفة(•) التي تجسّم منتهى البطء والإضمار(•) الذي يحقّق السرعة القصوى، لتحديد الأشكال الأربعة الأساسيّة للحركة السرديّة. ويحقّق المشهد الحواريّ، إذا افترضنا خلوّه من تدخّلات الراوي(•)، ضرباً من التساوي بين زمن الخطاب(•) وزمن الحكاية(•). ويجدر التنويه بأنّ هذا التوافق الزمنيّ بين القصّة والحكاية في هذه الحالة تقريبيّ لا غير.

ويتميّز المشهد حسب "لنتفلت" (Lintvelt, 1981) بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيّات بحذافيره. والثانية خلق وهم التمثيل(•) على غرار النقل الحيّ لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان. ولمّا كان المشهد يجمع بين قصّ الأحداث(•) وقصّ الأقوال(•) فقد ميّز "لنتفلت" (نفسه) بين "مشهد الأحداث(•) غيراللغويّة" و"مشهد خطاب الشخصيات". وهذا مثال لمشهد يهيمن عليه التصوير المفصّل للحدث: "هواء خفيف عذب يحمل إلى الآذان دقّات طبل وأصوات منادين آخرين، نداءات توقظ النيام، تفكّ تَلامُس الجفون، عمّال الحمّامات يخرجون، عمّال المستوقدات المجاورة، باعة لبن ، باعة فول، يتوقّفون، تصغي الآذان، النساء يصحن مناديات بعضهنّ البعض، بائعة بليلة تزعق في حارة الميضة التي فتحت بوّابتها منذ قليل، فجأة لا تنادي المرأة على البليلة، إنّما تنقل الخبر بصوتها المرتفع، الرؤوس تطلّ من الأبواب الصغيرة في الحجرات الصغيرة داخل الربوع الضخمة، أطفال صغار، أطراف جلابيبهم بين أسنانهم ، يسرعون إلى أين بالضبط ؟ لاأحد يدري..." (جمال الغيطاني، الزيني بركات).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ زمن السرد، سرعة، مدّة، توافق زمنيّ، لا توافق زمنيّ، حركات سرديّة، مجمل، محاكاة، تمثيل.

ف.ن.

## مضمر

***Implicite / Implicit***

المضمر مفهوم من مفاهيم تحليل الخطاب مستخدم في المقاربات التداوليّة(•) للنصّ السردي(•) وخاصّة عند دراسة الحوار(•). وهو يسمح للشخصيّة(•) المتكلّمة بأن تقول دون أن تقول (Maingueneau, 1990)، وينشأ من حاجة المرء إلى أن يقول أشياء وإلى أن يتمكّن، في الآن نفسه، من التصرّف كما لو أنّه لم يقلها (Ducrot, 1980). ويتطلّب إدراكه جهداً استدلاليّاً لأنّه يمثّل مضامين الملفوظ غير المصرّح بها. وذلك بخلاف المعطى الذي هو ما يؤكّده المتكلّم بصورة صريحة (المعطى في قولنا: "تأخّرت الحافلة" هو تأخّر وسيلة النقل المذكورة).

والمضمر نوعان: مُقتضى (Présupposé) ومُهمت (Sous-entendu). ويتفرّع المقتضى، بدوره، إلى مقتضى دلاليّ ومقتضى تداوليّ (Maingueneau, 1990). ففي قولنا: "نشرت "مكتبة مصر" زقاق المدقّ، سادس روايات نجيب محفوظ" ثلاثة مقتضيات دلاليّة مستقلّة عن سياقات استعمال الملفوظ هي: مكتبة مصر دار نشر، ونجيب محفوظ روائيّ، وهذا الروائيّ سبق له أن نشر خمس روايات. وهذا الضرب من المقتضى ماثل في الملفوظ. ولا يتأثّر بنفي المعطى ولا بالسؤال عنه. فالمقتضيات هي نفسها سواء قلنا "لم تنشر "مكتبة مصر" زقاق المدقّ، سادس روايات نجيب محفوظ" أو قلنا "هل نشرت "مكتبة مصر" زقاق المدقّ، سادس روايات نجيب محفوظ؟"

ويرتبط المقتضى التداوليّ بالتلفّظ(•). فقول أحدهم: "اقتنيت من معرض الكتاب آخر ما نشر عن أدب نجيب محفوظ" يقتضي تداوليّاً أنّ شخصاً ما قد يكون المتكلّم ذهب إلى المعرض وسأل عن آخر ما نُشِر حول أدب نجيب محفوظ واستفسر عن الثمن وسدّده. ومن أمثلة المقتضى التداوليّ أيضاً أنّ السؤال يفرض جواباً وأنّ التحيّة توجب ردّاً وأنّ نجاح عمل الطلب يقتضي أن يكون للطالب سلطةٌ ما على مخاطَبه وأن يكون الطلب قابلاً للتنفيذ والمخاطَب مستعدّاً له قادراً عليه.

والمقتضى هو ما يقدَّم بوصفه مشتركاً بين شخصيّتي الحوار أي بوصفه موضوع تواطؤ أساسيّ بين المشاركين في فعل التواصل (Ducrot, 1984). فهو يُشرِك المحاورَ في ما هو، في حقيقة الأمر، موقف أو رأي شخصيّ بل يفرضه عليه. فللمقتضيات، حسب "أوريكيوني" (Kerbrat-Orecchioni, 1980)، فائدة استراتيجيّة إذ هي حيلة لغويّة تحرج المتلقّي وتُربكه. ولها وظيفة تداوليّة هي سَجن الطرف المقابل في إطار حجاجيّ لا يمكن إلّا أن يقبله. وإذا ما رفضه فإنّه يرفضه في جو سجاليّ مشحون. وهو ما يجعله

غالباً يتردّد في اللجوء إلى الرفض. ولعلّ هذا الرأي يحتاج إلى تنسيب. فحين يقول لك ناقد أدبيّ كبير: "أزمة الرواية المعاصرة ظرفيّة" وتنكر أنت المقتضى أي كون الرواية المعاصرة في أزمة فإنّ الحوار مرشّح لأن يتّخذ منحى سجاليّاً. ففي رفض المقتضى حكم بالخواء لا على الملفوظ بل على التلفّظ نفسه (نفسه). ولكنّه رفض لا ينجرّ عنه ضرورة سجال. فقد يفتح الباب لحوار جدليّ ينتهي بالاتّفاق.

أمّا المهمت فيشمل كلّ المعلومات التي يمكن أن يتضمّنها ملفوظ مّا. إلّا أنّ تحيينها يظلّ تابعاً لبعض خصائص السياق(*) التلفّظي (Kerbrat-Orecchioni, 1986). فجملة مثل "إنّها الساعة الثامنة" يمكن، حسب ظروف التلفّظ، أن تُهمت "عجّل" أو "تمهّل فلا يزال لديك متّسع من الوقت". والمهمت أصناف منها التلميح (Allusion) والتعريض (Insinuation). وهو سياقيّ أي إنّه يستخلص من الملفوظ بفضل معطيات مقام(*) التواصل والقواعد التداوليّة للمحادثة. وكونه سياقيّاً ييسّر على المتكلّم إنكاره إذا لاحظ أنّه سيوتّر علاقته بالطرف المقابل. فإذا قلتَ لضيف ثقيل: "انتصف اللّيل" وردّ غاضباً: "أنت تطردني" فيمكنك أن تجيبه: "لم أقصد سوى إخبارك بالتوقيت".

إنّ المضمر في الخطاب سبيل من سبل الإيجاز وأداة من أدوات الحجاج تتيح الانتفاع بنجاعة الكلام وبراءة الصمت جميعاً (Ducrot, 1980). لذلك يتحتّم على دارس القصص مطاردة المضمر (Maingueneau, 1990) في خطاب الراوي(*) وفي خطاب الشخصيات معاً.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ تداوليّة، نصّ سرديّ، حوار، تلفّظ، سياق، مقام.

م. ن. ع

**مضمون قضويّ** راجع **عمل لغويّ** ***(Contenu propositionnel/Propositional content)***

## معارضة

***Pastiche/Pastiche***

المعارضة نصّ لاحق(*) يحاكي نصّاً سابقاً(*) إمّا محاكاة جادّة وإمّا محاكاة ساخرة(*). ومن قبيل المحاكاة الجادّة معارضة "الحريريّ" مقامات "الهمذانيّ". لكنّ المعارضة لا تكون أسلوبيّة صرفاً بل تكون كذلك موضوعاتيّة (غرضيّة). وبإمكان

المعارضة أن تكون ثنائيّة الدرجات كأن تعارض (أ) (ب). وبإمكان درجاتها أن تتعدّد كأن تعارض (أ) (ب) التي تعارض بدورها (ج). ومن أمثلة المعارضة الثنائيّة معارضة "ناصيف اليازجيّ" في "مجمع البحرين" "الحريريّ" الذي سبق له أن عارض "الهمذانيّ".

والمعارضة صنفان:

الصنف الأوّل يستوجب أن ينعقد بين المؤلِّف(*) وجمهور القرّاء(*) ميثاق يؤخَذ بموجبه النصّ على أنّه معارضة وهو ما يسمّى "ميثاق معارضة". وهذا الميثاق هو بمثابة الختم الذي يحدّد الحضور المشترك لطرفيْ المعارضة تحديدَه مكانها وشكلها. وفي "المقامة الجاحظيّة" لـ"الهمذانيّ" تمثيلٌ لهذا الشكل.

والصنف الثاني لا ميثاقَ معارضةٍ فيه. وهو نوعان:

* نوع يسكت فيه المؤلِّف عن الإعلان عمّن يعارض. فيرجّح كفّة انتماء نصّه إلى "الوضع" أو إلى "المحاكاة غير المعلنة". وهذه المحاكاة يلجأ إليها المؤلِّف المبتدئ عندما يختفي وراء أديب معترَف له بالقيمة مثلما اختفى "الجاحظ" الشابّ وراء "ابن المقفع". ولم يتمّ التعرّف على أنّ "الجاحظ" حاكى إلّا عندما اعترف هو نفسُه بذلك لاحقاً.

* أمّا النوع الآخر فيتمثّل في إنجاز المؤلِّف المعارضةَ وتسميته إيّاها كذلك، ولكن من دون ضبط لمنوالها. ويكِل إلى القارئ تحديد هذا المنوال. وهذا يُسمّى "المعارضة-اللغز". ويصعب ضبط الميثاق متى كان المنوال المعارَض لا مؤلِّفاً فرداً بل كياناً جماعيّاً كأن يكون مجموعة أو مدرسةً أو عصراً أو جنساً أدبيّاً(*). وفي هذه الحال يُترَك للقارئ أمر التكهّن بالنصّ المعارَض.

والمعارضة بصنفيْها قد تشمل الأثر في مجموعه شأنَ "مقامات" "الحريريّ" وقد تقتصر على أجزاءٍ من الأثر لا تتعدّاه شأن "المقامة الجاحظيّة". فليست "مقامات" "الهمذاني" كلُّها نسجاً على منوال "الجاحظ".

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ تنكّر هزليّ، نصّ، نصّ سابق، نصّ لاحق.

أ.س.

## معرفة الفعل *Savoir faire/Know-how*

هي إحدى الجهات (Modalités) الأربع التي ترتبط بالكفاءة(•) وتؤسّس الذات الفاعلة(•). وتعدّ معرفة الفعل جهة مؤهّلة تحدّد طريقة عمل الذات الفاعلة وقدرتها على الفعل(•). فالذات لا تنجز الفعل إلّا إذا امتلكت كفاءة محدّدة هي في هذه الحالة المعرفة. ولذلك تعتبر معرفة الفعل صيغة فعليّة لأنّ الذات تجعل عملها فعليّاً حين تتحصّل على هذه القيمة الجهيّة (أي المعرفة). فالحصول على معرفة الفعل مرحلة تسمّى الإنجاز المؤهّل وهو ضروريّ منطقيّاً لتحقيق الإنجاز(•) الرئيسيّ. وقد بيّن "غريماس" (Greimas, 1966)) أنّ جهة معرفة الفعل يمكن أن تتّخذ صوراً أربعاً هي:

- معرفة الفعل: معرفة السباحة
- عدم معرفة الفعل: عدم معرفة السباحة
- معرفة عدم الفعل: معرفة عدم السباحة
- عدم معرفة عدم الفعل: عدم معرفة عدم السباحة

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدّد الدور الفاعليّ(•) للذات.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، كفاءة، فعل، إنجاز، دور فاعليّ.

م . ق .

## معطى راجع مضمر *(Posé/Given)*

## معمول *Patient/Patient*

يرتبط مفهوم المعمول بـ"كلود بريمون" (Brémond, 1973) الذي تطرّق لمنوال "بروب" الوظيفي بالنقد والتعديل. فانطلق من فكرة الوظيفة(•) ليتصوّر منوالاً ثلاثيّاً قوامه العامل(•) والمسار السرديّ(•) والمعمول. ومن ثمّ، لم تعد الوظيفة - كما رآها "بروب"- عنصراً قصصيّاً منعزلاً، بل غدت مرتبطة على نحو صريح بعنصرين آخرين هما العامل والمعمول.

ويظهر المعمول في الأدوار التي تتميّز بالتأثّر ذاتيّاً، فيقع إعلام المعمول أو لا يقع (ومثاله الطالب الذي يستعدّ لإجراء الامتحان ولا يقع إعلامه بمرض أمّه)، ويستجاب لرغبته أو لا يستجاب (ومثاله الطفل المدلّل الذي تعطيه أمّه كلّ ما يطلب)، ويغذى أمله أو تبعث فيه الخشية (ومثاله المعشوقة التي يطمعها عشيقها بالزواج). ويمكنه أن يتأثّر موضوعيّاً من جهة التبدّل فيسير إلى الأفضل ويكون مستفيداً أو يسير إلى الأسوإ ويكون ضحيّة، أو من جهة البقاء فيجد الحماية أو يغيّر وضعه. ومن هنا يقرّر "بريمون" أنّ الأنماط الرئيسيّة الثلاثة للمعمول هي أن يكون متأثّراً أو مستفيداً أو ضحيّة.

إنّ مفهوم المعمول يجنّب تحليل النصوص السرديّة(•) مغبّة استخدام مصطلح الشخصيّة(•) الذي يحيل في الاستخدام المتداول على الإيهام بالواقع من خلال مظهر الشخصيّة المادّيّ وهويّتها ومقوّماتها الشخصيّة وقيمتها الرمزيّة. أمّا المعمول فلا يحدّد إلّا من خلال دوره في القصّة(•) إذ هو الذي يقع عليه الفعل(•) مقارنة بمن يقوم بالفعل وهو العامل.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ شخصيّة، قصّة، عامل، وظيفة، مسار سرديّ، نصّ سرديّ، فعل.

م. ق.

## مفارقة زمنيّة *Anachronie/Anachrony*

هي التنافر بين ترتيب(•) الأحداث(•) في الخطاب القصصيّ(•) وترتيبها في الحكاية(•). ويتمّ التعرّف على التنافر بين الترتيبيْن بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنيّة قائمة في الخطاب صريحةً كانت أو ضمنيّةً. ويعود التنافر بين الترتيبيْن إلى كون زمنيّة الخطاب أحاديّة البعد. أمّا زمنيّة الحكاية فمتعدّدة الأبعاد (Todorov, 1966). فعندما نقول: "وقبل ثلاثة أشهر..." مثلاً، إنّما نعني أنّ الحدث المرويّ لاحقاً في الخطاب قد حصل قبلاً في الحكاية(•). وحتّى الأحداث التي تقع في زمن واحد لا يمكن للخطاب إلّا أن يصوغها متتالية في الزمن. من ذلك هذا القول: "يمتلئ الميدان من جديد شيئاً فشيئاً. أشباح صفر الوجوه منهوكة القوى، ذابلة الأعين... نداءات الباعة كلّها نغم حزين: - حراتي يا فول- . حلّي وع النبي صلّي- . لوبيه يا فجل لوبيه- . السواك سنّة رسول الله" (يحيى حقّي، قنديل أمّ هاشم). وعلاقة التنافر بين ترتيبيْ الأحداث

والخطاب هذه تكاد تكون ملازمة للنصّ السرديّ(*) على الدوام. فالرواة لا يروون كلّ شيء ولا يحترمون، في الغالب الأغلب، ترتيب الأحداث في الحكاية بل هم يقدّمون ويؤخّرون وغالباً ما يبدأون "من وسط الأشياء" فيضطرّون إلى الارتداد(*) يفسّرون به حاضر الأحداث.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ زمن، ارتداد، استباق، ترتيب زمنيّ، حكاية، تغيير.

أ.س.

## مفعول راجع معمول *(Patient/Patient)*

## مقال قصصيّ *Essai Narratif/Narrative Essay*

المقال نثر غير تخييليّ ذو مقصد حجاجيّ (Glaudes & Louette, 1992). ومن أصنافه المقال القصصيّ. وهو جنسٌ أدبيّ(*) وجيزٌ سمتُه الرئيسة - حسب "بارت" - الفوضى الجميلة (Barthes, 1975). وسمة الفوضى قارّة في المقال. وهي تتأتّى من كونه «يستعمل طريقةً هي منهجيّاً غير ممنهجة» (Theodor W. Adorno, 1984). والفوضى «طريقة أدبيّة لقول كلّ شيء تقريباً عن أيّ شيء» (Huxley Aldous, 1983). أمّا جمال المقال القصصيّ فيرجع إلى الأسلوب الفنّيّ المتوخّى في كتابته وإلى القلق الدائم الذي يكابده من يكتبه وهو يخوض في مجالات علميّة كفاءتُه المعرفيّة بخصوصها محدودةٌ.

ويشترك المقال مع الرسالة والحديث والأقصوصة(*) وربّما المسرحيّة في خصائص بأعيانها. وأمثلة ذلك مقالات "إبراهيم عبد القادر المازني" "عجوة ببيض" و"السيّارة المسروقة" و"المشيرة عايدة". فقد هيمن في المقال الأوّل الحوار(*) حتّى ليخيّل للقارئ(*) أنّه مسرحيّة ذات فصل واحد. وجاء الثاني متّفقاً والأقصوصة طولاً وخصائص. وبدا الثالث رسالة عشق. كلّ هذا يجعل المقال غير ذي شكل قارّ ولا طول مضبوط.

وينتمي المقال أصلاً إلى خطاب الضمير. وهو الخطاب الذي يقترح التفكير في موضوع بعينه. فيوازن بين السلبيّ والإيجابيّ. ويعمل على الحمل على الاقتناع بوجهة نظر معيّنة. فيعمد إلى حجج محتمَلَة تقوم على الضمير والمثال بوصفهما قياساً واستقراءً

يتعلّقان بالخطابة أصلاً أي إنّهما أقلّ صرامةً وأكثر مرونةً من القياس والاستقراء الجدليّيْن (Aristote, Rhétorique). فالقياس الجدليّ برهنة تتكوّن من مقدّمتيْن ومن نتيجة يعترف من يسوقها ومن يتلقّاها بكونها حقيقيّة. من ذلك: «كلّ الناس يموتون، سقراط إنسان، إذاً سقراط يموت». وفي هذه البرهنة لا مجال للجدال. أمّا الضمير أو القياس الخطابيّ فهو كالقياس الجدليّ برهنة. ولكنّ إحدى مقدّمتيه مضمرة لأنّها معلومة. والنتيجة المستخلصة من البرهنة لا يقين فيها. من ذلك: « نزار يلهث. فهو إذاً مصابٌ بالحمّى». ليس في هذه النتيجة أيّ يقين لأنّ بالإمكان تصوّر أناس يلهثون لسبب آخر غير الحمّى. وإذا كان الضمير يستنتج من الظاهر للبرهنة على الخفيّ فإنّ المثال ينطلق من ظنّ لينتهي إلى تحليله. من ذلك الحكم بأنّ كلّ من يحيط نفسه بحرس يصبح ديكتاتوريّاً لأنّ كثيراً ممّن كانوا في التاريخ دكتاتوريّين أحاطوا أنفسهم في البدء بحرس.

وإذا كان المقال عامّة نقيضاً للخطاب القصصيّ(*) فقد كان له، لحظةَ نشوئه في القرن السادس عشر مع "مونتانيه" (Montaigne) تجذّرٌ في السرديّة(*) إذ تربطه صلةٌ وثيقةٌ بالخطاب المبرقش (Discours bigarré) الذي عرفته السنّة الأدبيّة الفرنسيّة إبّان النهضة. ولعلّ "أماسيّ" "غيّوم بوشي" (Guillaume Bouchet, 1584-1598)، هذا الأثر الذي تقوم حكايته(*) على نقل ما يدور في بيوت علية القوم من تجاذب لأطراف الحديث، أن يكون بما يتوافر فيه من حواريّة(*) وتعدّد صوتيّ(*) أنموذجاً للمقال. ففي هذا الأثر يحضر جنسٌ هجينٌ بين المقال والأقصوصة يأخذ من المقال محتواه ومن الأقصوصة شكلها. لذلك عدّه بعضُهم مستحيلاً (G. A. Pérouse, 1977).

ويتّخذ المقال شكل القصّة(*) لا لأنّه يتّصل بالأقصوصة فقط بل لأنّ مؤلّفه يُدمِج فيه مقاطع سرديّةً يعرض فيها "رغباتِه" و"أحلامَه" و"تخيّلاتِه أو قِصصاً يستعيرها من تاريخ الملوك أو من التخييل(*) أو من حدث عابر (G. A. Pérouse, 1981).

ويُطلَق اسم المقالات القصصيّة أيضاً على المقالات التي ينساق فيها شخصٌ واحدٌ ذو تجارب وراء إبداء تأمّلات أخلاقيّة يزخرفها بقِصَص. وذلك على خلاف ما يتمّ في "الأماسيّ" عندما يبدي الضيوف، كلٌّ من جانبه، رأيه في الموضوع المتناقَش فيه.

وقد اتّجهت الأقصوصة نحو تكريس سرديّتها في حين رغبت الخطاباتُ المبرقَشة في أن تكون تعبيراً عن المجتمع. فإذا هي ميدانٌ لاحتكاك الأفكار. وهذا ما تمخّض له المقال غير القصصيّ أي مقال الجدل (Essai-débat) ومقال التشخيص (Essai-diagnostic).

لكنّ المقال القصصيّ لا يسلم من التأمّل الشخصيّ بتاتاً. وهو ما يحضر في مقالات "إبراهيم عبد القادر المازني" القصصيّة عندما يتّخذ هذا المقاليّ من القَصص وسيلته إلى

الإقناع. ففي "ضبط النفس" (مجلّة "الرسالة"، السنة 5، العدد 234) يبدي المقاليّ لصديقه الإنكليزيّ برَمَه بالتحصيل على أساس أنّه يحتاج إليه يوماً، ومن يدري، فربّما يكون العفاء مصيره في آخر المطاف! وقد جاء رفضه ضبط النفس تعليقاً منه على سلوك الشابّ الذي فقد في اليوم ذاته أباه وحبيبته. فقد عاده من ينافسه على الفتاة ليعزّيَه في أبيه ويعلن له عن رضاها بهذا المنافس. فما كان من الشابّ المنكوب نكبة مضاعفة إلّا أن شارك منافسه هذا في الويسكي الذي بحوزته، فعلّق المقاليّ قائلاً لصديقه الإنكليزيّ: "مثل هذا لا يمكن أن يحدث في مصر. ولو أنّ اثنيْن تنافسا على فتاة، لما كان من سلامة الذوق أن يذهب الفائز بها إلى مزاحمه ليطلب منه تهنئته بذلك ومشاركته في سروره".

ومثلما يجتمع في المقال البعدان القصصيُّ والحجاجيُّ، لا ينتفي منه التخييل. ويتّضح ذلك من خلال ما يسمّى الإسقاطَ التخييليَّ (Northrop Frye, 1975). وهو شكلٌ من الإخراج المسرحيّ يوضَع فيه وجهاً لوجه راوٍ وجمهورٌ خياليّان. ويشترك المقال مع الخطاب التخييليّ في المدّة(*) أو السرعة(*) تتجسّد حواراً أو وصفاً(*) وفي الصيغةِ(*) تحضر مونولوغاً(*) داخليّاً وخطاباً غيرَ مباشرٍ حرّاً(*) وأفعالاً تعبّر عن الأفكار والمشاعر وفي الصوتِ(*) يظهر تطابقاً بين الراوي(*) والمؤلّف(*) والشخصيّة(*). وهو ما يجعل المقال شبيهاً بالسيرة الذاتيّة(*)، وإن لم ينتظم في قصّة تتعقّب، في الزمان، حكايةَ(*) فرد بعينه. وإنّما ترد الوقائع التي يعرضها المقاليّ فيه لتكون "شهادة" يضمن بها صدق ما به يُقنِع، وذلك لأنّ الحقيقة فيه لا تتأتّى من "المعرفة". فيكون المقال بذلك جمعاً بين تفكير أصيل وإحساس عميق.

والمقال، إذ يبغي طرح قضايا جوهريّة ويعجز عن تحقيق ذلك، يسعى إلى تحقيق غايتيْن كبريَيْن، أولاهما سلبُ لبّ القارئ إذ يبلور له المقاليّ الفكرة في أسلوبٍ جميل، وأخراهما لفت انتباه هذا القارئ وإرهاقه بمتابعة الأفكار والحجج وبالإجابة عن الأسئلة الحارقة وبالتنبّه لمناورات الأسلوب. وهذا ما يجعل للقارئ دوراً مهمّاً في إكمال المقال باعتباره محاولةً غيرَ مكتملة. وهو ما يبرهن على أنّ المقال حواريٌّ(*) بامتياز (السماوي، [د.ت.]).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ أقصوصة، تخييل، حواريّة، خطاب غير مباشر حرّ، سيرة ذاتيّة، مونولوغيّة، مونولوغ.

**أ.س**

## مقام

*Situation/ Situation*

تنوّعت المصطلحات الدالّة على مفهوم المقام في الفرنسية. فبينما فضّل بعض الباحثين الاصطلاح عليه بـ "مقام الخطاب" Situation de discours (Ducrot& Todorov; 1972) أو بـ " مقام التواصل " Situation de communication (Charaudeau et Maingueneau, 2002) وسعوا إلى تمحيض المصطلح الفرنسي "Contexte" للدلالة على المحيط اللفظي للعنصر اللغوي، رأى باحثون آخرون أن يكون المصطلح الفرنسي "Contexte" هو الدال على المقام وأن يصطنعوا مصطلحاً آخر، هو (Co-texte)، للدلالة على السياق اللفظي (Orecchioni, 1990 ؛ Adam, 1990).

ويقصد بالمقام في البحوث اللغويّة والبلاغيّة والأدبيّة مكان القول ومناسبته وأطرافه وظروف إنشائه والعوامل المباشرة وغير المباشرة في إنجازه.

والنظر في ملاءمة المقال للمقام فكرة بلاغيّة قديمة متواترة، نجد لها صدى عند فلاسفة الإغريق وخاصّة "أرسطو" طيّ دراسته للخطابة. فبالإضافة إلى تفصيله القول في اختلاف الخطب بتنوّع المقامات التي تُنجز فيها والحجج المناسبة لإقناع الجمهور في هذا المقام أو ذاك، اهتمّ أيضاً بالقائل والمقول له. فبيّن قيمة الصورة التي يصنعها الخطيب لذاته ضمن خطابه (Ethos) والأساليب التي يتّخذها في الخطاب نفسه لإثارة انتباه الجمهور وتنمية انفعاله (Pathos) (2000 Amossy,).

أمّا في التراث العربيّ فقد كان "الجاحظ" (255هـ) من الأوائل الذين تفطّنوا إلى ما يحفّ بالكلام من ملابسات. فبالرغم من كونه لم يُقدّم جهازاً نظريّاً متكاملاً، تبدو ملاحظاته في كتابيْه "البيان والتبيين" و"الحيوان" كاشفة عن وعي بأنّ بلاغة الخطاب وخصائصه ليست مطلقة، وإنّما هي متّصلة بالأوضاع التي يُنجَز فيها من حيث المناسبة وعلاقة المتكلّم بالسامع والغايات التي يرمي إليها الخطاب. فللخطابة مقامات تختلف عن مقامات الشعر، وللجِدّ مواطن غير مواطن الهزل، وللإطالة مواضع تُباين مواضع الإقلال، وللإفصاح أحوال غير أحوال الكناية (صمّود، 1994). ولقد أشار "السكّاكي" (626 هـ) أيضاً، في كتابه "مفتاح العلوم"، إلى ضرورة ملاءمة المقال للمقام فاعتبر أنّ "مقامات الكلام متفاوتة. فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية [...] ولكلٍّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".

ولمّا كانت البلاغتان العربيّة والأوروبيّة قد انحسرتا تاركتيْن تلك الآفاق من التفكير نحو ضروب من تصنيف الوجوه البلاغيّة والتقعيد المعياريّ، فإنّ مقاربات النصّ الأدبيّ

المتأثّرة منذ القرن التاسع عشر بمقولات فقه اللغة وعلوم التاريخ والاجتماع والنفس قد أولت أهمّيّة كبرى للعوامل الخارجيّة وسعت إلى ربط الأثر الأدبيّ بالمؤلّف(*) أو المحيط والعصر معتبرة النصّ(*) "تعبيراً" عن اللاّوعي الفرديّ أو الجماعيّ أو رؤية للكون ومنزلة الانسان فيه أو عن الشعور بالانتماء إلى فئة أو طبقة وبمختلف المصالح والصراعات المترتّبة عليه. وقد رأت التيّارات المتأثّرة باللسانيّات البنيويّة كالشكلانيّة(*) والإنشائيّة(*) والسيميائيّة(*) أنّ تلك الممارسات النقديّة جعلت نصوص الأدب مجرّد وثائق وأنّ في تلك المقولات غفلة عن تميّز الأدب في أساليبه وبناه وغاياته. واتّجهت من أجل بيان ذلك التميّز إلى ضرورة دراسة النصّ الأدبيّ دراسة محايثة، أي النظر إليه في ذاته ولذاته شأن دراسة اللسانيّ المحايثة للغة بحثاً عن القوانين الداخليّة الخاصّة وطرائق اشتغالها باستقلال عن علاقات النصّ بما هو خارج عنه.

ولئن كان حديث التيّارات البنيويّة عن "الأدبيّة"، أي ما يجعل من نصّ ما نصّاً أدبيّاً، قد بقي طموحاً نظريّاً لم يبلغ التحديد العلميّ الدقيق، فإنّ تحاليلها للخصائص النصيّة جعلت من غير الممكن التفكير في علاقة النصّ بخارجه بعيداً عن التفكير في تلك الخصائص. وهذا ما حصل حينما أثّرت نظريّات التلفّظ(*) والتداوليّة(*) في البحث الأدبيّ تأثيرها في البحث اللغويّ. فقد دفعت إلى النظر في النصّ الأدبيّ في إطار نظريّة التواصل الأدبيّ، وبالتالي اعتباره خطاباً غير منفصل بالضرورة عن وضعيّة تخاطب محدّدة متعدّدة دوائرها ومعقّدة علاقاتها (Maingueneau, 1993).

ولقد أثير جدل واسع حول مفهوم المقام وعناصره وضرورته في الدراسات اللسانيّة وتحاليل الخطاب. فاللسانيّات البنيويّة والتوليديّة قد أهملتا البعد المقاميّ باعتبار أنّه من الممكن بل من الضروريّ وصف البنى اللغويّة مستقلّة عن مظاهر تحقّقها ووضعيّات إنجازها. ولكنّ المقاربات التلفّظيّة والتداوليّة استطاعت الإبانة عن الفائدة التي يجنيها الوصف اللسانيّ من معرفة وضعية التلفّظ، وهو ما يبدو خاصّة في تحديد المشيرات والواصلات وفهم الملفوظات المبهمة وإدراك طبيعة الأعمال اللغويّة (*) وظواهر أخرى مثل الحذف والتلميح والسخرية وغيرها (Ducrot & Todorov, 1972).

ولقد بيّنت أعمال الباحثين في تحليل المقام وعلاقاته بالمقال الشفوي والمكتوب أنّ المقام ليس مقتصراً على وضعيّة التلفظ المباشرة التي من عناصرها الأساسية المتخاطبون ومكان التخاطب وزمانه، وهو ما تسمّيه أرمنغو (Armengaud, 1985, 1990) بالمقام الظرفي (Contexte circonstanciel) ويصطلح عليه برونكار (Bronckard, 1996) بالمقام الفيزيائي المادّي (Contexte "physique")، وإنّما للمقام مكوّنات أخرى فاعلة في التخاطب

والخطاب تتّصل بذوات المتخاطبين من حيث البواطن النفسيّة والعقائد والمقاصد وتمثّل كلّ مخاطب لصورته وصورة المشاركين له وتتّصل أيضاً بالأطر الخِطابية الاجتماعية (عائلة، مدرسة، جيش ، برلمان...) التي يُنجَز فيها الخطاب وتُحدِّد أجناس الخطاب المناسبة والأدوار التي يقوم بها المتخاطبون في هذا الإطار أو ذاك. وهذا ما يسمّيه برونكار (1996) بالمقام الاجتماعي الذاتي (Contexte socio-subjectif) وتسمّيه أوروكيونّي (Orecchioni, 1980) بعالم الخطاب (Univers de discours).

إنّ النظرة التداوليّة لا ترى المقام مجرّد إطار خارجيّ محيط بالخطاب، وإنّما ترى عمليّة التلفّظ وعناصرها الفاعلة وشروط إنجازها مرتسمة في الملفوظ نفسه ومحدّداً هامّاً من محدّدات دلالاته ومقاصده. فللمقام تأثير في إنتاج الخطاب وتأويله في آن. بيد أنّ عناصر المقام ليست كلّها على درجة واحدة من التأثير. ثمّ إنّ العلاقة ليست ذات اتجاه واحد. فكما يُكيِّف المقام الخطاب، نجد الخطاب لا يكتفي بتصوير الوضعيّة التي أُنتِج فيها وإنّما يؤثّر فيها أيضاً ويُغيِّرها. فالمقام في مفتتح التلفّظ ليس هو نفسه في نهايته.

وقد نبّه التفكير المعاصر في المقام إلى اختلاف التخاطب الشفويّ المباشر عن التخاطب المكتوب. ففي الأوّل عناصر مقاميّة مؤثّرة ناشئة من المواجهة شأن حركات اليد وتعابير الوجه ونغمات القول، بينما يُعوَّل في الثاني على اللغة وحدها. ثمّ إنّ ظاهرة التعدّد الصوتيّ(*) في الخطاب الواحد، وإن كانت ظاهرة لغويّة مشتركة، قد يبدو حضورها أكثر تعقيداً في الخطابات المكتوبة وخاصة الأدبيّة. ففي النصوص السرديّة(*) تبدو محاور التخاطب كثيرة والمقامات محيطاً بعضها ببعض يكاد لا يحصرها حدّ. يبدو منها ما هو متّصل بوضعيّة الكتابة والقراءة(*) ومرتسم بشكل مباشر أو غير مباشر في خطاب الكاتب ضمن حواف النصّ ومعلن مكان الكتابة أو زمانها أو ظروفها ودواعيها وساعٍ من خلال ذلك إلى تبرير الكتابة وتوجيه القراءة في آن. ومن تلك المقامات ما هو متعلّق بالعالم الحكائيّ أي الرواة ومنازلهم والشخصيّات وظروف تفاعلها.

ولا شكّ في أنّ النظر في مقامات القول والتفاعل بين الشخصيّات يضيء أسرار انطواء الشخصيّة(*) على نفسها في ضروب من الحوار الباطنيّ سواء أكانت وحيدة أم بحضور الغير، ويكشف أشكال تخاطبها مع الشخصيّات الأخرى ومبرّراته ومقاصده وطرائق تنازعها من خلال الكلام ومحاولة كلّ منها فرض الذات والهيمنة على الأخرى والتأثير فيها. وإذا كانت الشخصيّات المتخاطبة حاضرة في المقام نفسه في الغالب، فإنّ الراوي(*) والمرويّ له(*) لا يجتمعان في مقام واحد. ولكنّ التفاعل بينهما قائم في النصّ بشكل غير مباشر أو عبر الخطاب المباشر أحياناً، شامل لمقامات التفاعل بين

الشخصيّات، ومؤسّس عليها. فمن النصّ تستصفى الصورة التي رسمها الراوي لنفسه وللمرويّ له وطبيعة العلاقة بينهما. فقد يبدو الراوي من خلال سرده محايداً أو متظاهراً بالحياد، جادّاً أو ساخراً، منسجماً مع المرويّ له أو مصادماً مستفزّاً (الخبو، 2003).

وإنّ تلك المقامات التفاعليّة بين الشخصيّات أو بين الراوي والمرويّ له لتعتبر من الكوى المهمّة التي ينفتح بها النصّ على مقام التفاعل الخارجيّ بين المؤلّف وقرّائه في زمن الكتابة(*) أو في ما بعده لأنّ النصوص الإبداعيّة تهفو دائماً إلى الانفتاح على الإنسان في ظروفه المختلفة وفق طرائق من التعبير الفنّيّ متعالية على المناقشة الصريحة أو التصوير المباشر.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ تداوليّة ، تعدّد صوتيّ، تفاعل قوليّ، تلفّظ، خطاب مرجعيّ، زمن القراءة، زمن الكتابة، زمنيّة قصصيّة، سرديّات، سياق، عمل لغويّ، قارئ، قصص مرجعيّ، مؤلّف، مستويات سرديّة، مقام سرديّ، ميثاق مرجعيّ، نصّ، نصّ سرديّ.

ن . ب

## مقام سرديّ *Situation narrative/Narrative Situation*

استعمل "جونات" (Genette, 1972) هذا المصطلح في مبحث الصوت السرديّ(*) الذي هو أحد الأقسام التي بها ومنها يتشكّل الخطاب القصصيّ(*). وهي الزمن(*) والصيغة(*) والصوت السرديّ.

ويتكوّن المقام السرديّ عند "جونات" (نفسه) من عناصر سرديّة مرتبط بعضها ببعض لا يفكّكها إلّا وصفها عنصراً عنصراً. وقوامها الفعل السرديّ أي عمل قول الحكاية(*) والقائم بهذا الفعل أي الراوي(*) منزّلاً في حدود زمانيّة ومكانيّة ومرتبطاً بمقامات سرديّة مندرجة في القصّة(*) نفسها. وقد جسّم "جونات" هذه العناصر في دراسته ثلاثة عناصر أساسيّة: زمن السرد(*) أي الزمن الذي يسرد فيه الراوي حكايته مرتبطاً بالزمن الذي حصلت فيه هذه الحكاية والمستويات السرديّة(*) المتمثّلة في المواقع التي يحتلّها الرواة وهم يسردون حكاياتهم والراوي في علاقته بالمرويّ له(*) وبالحكاية.

وقد جوّد "جونات" (Genette, 1983) مفهوم المقام السرديّ بتأثير من المنظر

الألمانيّ "ستانزل" (Stanzel). فأصبح عنده جماع السرد(*) مرتبطاً بالحكاية يكون مندرجاً فيها أو خارجاً عنها والتبئير(*) يكون صفرياً أو داخلياً أو خارجياً. وعلى هذا الأساس صنّف "جونات" ستّة أصناف من المقامات السرديّة:

- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبئيريّ الصفريّ.
- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبئيريّ الداخليّ.
- السرد من خارج الحكاية ذو النمط التبئيريّ الخارجيّ.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبئيريّ الصفريّ.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبئيريّ الداخليّ.
- السرد المضمّن في الحكاية ذو النمط التبئيريّ الخارجيّ المحايد.

وضرب "جونات" لكلّ صنف من المقامات السرديّة الستّة مثالاً من النصوص الروائيّة من قبيل رواية "السفراء" لـ"جيمس" ذات المقام السرديّ المتشكّل من السرد من خارج الحكاية. وهو سرد ذو نمط تبئيريّ داخليّ. وقصّة "القتلة" لـ"همنغواي" ذات المقام السرديّ الذي يتشكّل من سرد من خارج الحكاية ذي تبئير خارجيّ. ولم يذكر "جونات" مثالاً للمقام السرديّ ذي السرد المندرج في الحكاية الحامل للنمط التبئيريّ الخارجيّ وترك محلّه شاغراً.

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ زمن، صيغة، صوت سرديّ، سرد، راوٍ، قصّة، زمن السرد، حكاية، مستويات سرديّة، مرويّ له، خطاب قصصيّ، سرد من خارج الحكاية، سرد مضمّن في الحكاية، تبئير.

م. م. خ

**مقام سرديّ** راجع **عون سرديّ** ***(Instance narrative/Narrative Instance)***

## مقامة

***Maqama (Séance)***

المقامة جنس أدبيّ(*) قديم ظهر في القرن 4 هـ / 10 م. وهو عربيّ محض، لا مثيل له في الآداب الأخرى. وقد ترجم المستشرقون المصطلح العربيّ باللفظ الفرنسيّ (Séance). ولكنّ هذا اللفظ لا يؤدّي بشكل دقيق الدلالة المعقّدة للمصطلح الأصليّ.

واستند بعض الباحثين (مرغليوث، زكي مبارك) إلى مقطع من كتاب "زهر الآداب" للحصريّ (453هـ) يذكر فيه المؤلّف أنّ "مقامات الهمذاني" كانت معارضة(*) لـ "أحاديث" ابن دريْد (ت321 هـ)، فقالوا بوجود تجربة في المقامات سابقة. لكنّ أغلب الباحثين لم يروا لذلك التحليل وجاهة، فما تلك الأحاديث إلّا من ضروب الأخبار(*). ولذلك لم ينكروا ريادة "بديع الزمان الهمذاني" (ت398 هـ) واتّجهوا إلى النظر في خصائص نصوص الهمذاني والناسجين على منواله، وفي الأصول الممكنة التي مهّدت لنشأة المقامة عند "بديع الزمان" جنساً أدبياً فريداً يقوم على ثنائيّة السند والمتن. ولا خلاف منذ القرن الرابع في أنّ الحكاية(*) التي ترويها المقامة تخييليّة. فالراوي(*) عيسى بن هشام يسرد قصصاً بطلها(*) في الغالب أبو الفتح الإسكندري المكدّي الذي يجوب الآفاق موظّفاً الفصاحة والعلم بالأدب والبلاغة وحيلاً أخرى لكسب المال ومبرّراً سلوكه عند انكشافه أمام الراوي بفرط الحاجة وانقلاب القيم.

ولقد شمل البحث في شجرة نسب "المقامات" نصوصاً عديدة من الأدب العربيّ القديم إذ كان التفطّن إلى أهمّية هذا العنصر من المقامة أو ذاك مجازاً إلى ربطه بأصل مفترض. فمن حيث المصطلح الأجناسيّ "مقامة"، استعملت الكتابات العربيّة السابقة، الأدبيّة وغير الأدبيّة، اللفظيْن "مقام" و"مقامة" بمعان متقاربة. فهما دالّان إجمالاً على مجلس القوم وعلى ما يُقال فيه من حديث أو خطبة أو منافرة أو غيرها. ولـ "ابن قتيْبة" (ت276 هـ) فصل في كتابه "عيون الأخبار" بعنوان"مقامات الزهّاد عند الخلفاء والملوك". وكتب "الغزالي" (ت505 هـ) أيضاً "مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء". وهذه المقامات عند المؤلّفيْن كليْهما، وهي جمع للمقام لا المقامة، ليست في الغالب إلّا مواعظ قيلت في مجالس ومواقف متنوّعة.

ومع أنّ أبا الفتح بطل "المقامات" الهمذانيّة قد ظهر مرّات عديدة متحدّثاً في المجالس واعظاً أو خطيباً أو متكلّماً بليغاً فإنّه كان أقرب في صورته وسلوكه إلى نماذج من المهمّشين، وخاصّة المكدّين الذين تواتر ذكرهم عند "الجاحظ" في القرن 3 هـ / 9 م وفي قصائد "العُكبري" و"أبي دُلف الخزرجي" في القرن 4 هـ / 10م. وبالإضافة إلى العلاقات الممكنة للمقامة بأخبار الوعّاظ ومنافرات الشعراء ومناظرات المتكلّمين وقصص المهمّشين وبلاغتهم وأشعارهم في التطفّل والحيل الظريفة والتسوّل والكدية والحمق والجنون، لا نعدم لنصوص "الهمذاني" روابط تناصّيّة(*) ظاهرة أو خفيّة بالكتابات عن الأسفار والرحلات(*) الخياليّة والحقيقيّة وبأدب المآدب والطعام

وبتصوّرات البلاغة والأدب، وربّما بغير ذلك من التراث السابق. فالمقامة، كغيرها من الأجناس، هي نتيجة تحوّلات وتأثيرات معقّدة وإن ظهرت من فرط تميّزها كالناجمة من غير أصل والمنسوجة على غير منوال.

تقوم المقامة عند "الهمذاني" و"الحريري" (ت516 هـ) وعند عدد من المحتذين بهما على جملة من العناصر المتواترة في أغلب النصوص تبدو كالثوابت التي لا قوام للمقامة إلّا بها. أوّلها ثنائيّة السند والمتن. فللمقامة راوٍ رئيس يتجلّى وسيطاً ناقلاً ما جرى. والإسناد الأكثر تواتراً عند "الهمذاني" هو "حدّثنا عيسى بن هشام"، ويستعمل "الحريري" وغيره مصطلحات إسناديّة مشابهة مثل "روى" و"أخبر" و"حكى". وصيغة الإسناد تكشف أيضاً عن وجود راوٍ مجهول هو المتلقّي(*) الأوّل من الراوي الظاهر وهو المتلفّظ بالإسناد المذكور. والراوي المعلوم يبدو في أكثر "مقامات" "الهمذاني" و"الحريري" راوياً مشاركاً. فهو شخصيّة حاضرة في المسار الحدثيّ: "روى الحارث بن همام قال: حضرت ديوان النظر بالمراغة وقد جرى ذكر البلاغة، فأجمع من حضر من فرسان البراعة وأرباب البراعة على أنّه لم يبق من ينقّح الإنشاء ويتصرّف فيه كيف يشاء" (المقامة المراغية للحريري). وفي نصوص عديدة لا يكتفي الراوي المعلوم بالحضور والمشاهدة وإنّما يكون فاعلاً مشاركاً للبطل بل قد يكون هو نفسه بطل المقامة كما في "المقامة البغداذيّة" لـ"لهمذاني". ومثلما نجد الراوي مزدوج الدور فهو راوٍ وشخصيّة(*) فاعلة، قد نجد الشخصيّة المحوريّة في المقامة تتكفّل بدور السرد(*) لما حدث لها في زمن سابق ممّا يضاعف المستويات السرديّة(*) ويجعل الزمن الحدثيّ دوائر يتضمّن بعضها بعضاً، و"المقامة المضيريّة" لـ"لهمذاني" نموذج لهذا التضمين. فعيسى بن هشام يروي قصّة مشاركته جماعة من المدعوين في مجلس أحد التجار، وفي المجلس يروي أبو الفتح قصّته مع المضيرة، وفي القصّة المضمّنة يروي التاجر لأبي الفتح قصّة امتلاكه لداره وأشياء أخرى ثمينة. أمّا المتن القصصيّ، أي الحكاية المرويّة، فيقوم في الغالب على سلسلة من "الوظائف"(*)، بالمعنى الذي عند "بروب" (Propp, 1928, 1970)، إذ ينطلق المسار الحدثيّ بوجود الراوي في مجلس أو نزوله بمكان فيلتقي رجلاً غريباً يقوم بالتحيّل بالفعل أو الكلام أو بهما معاً. وقد يكون المتحيَّل عليه فرداً أو مجموعة وقد يكون الراوي نفسه من الضحايا. أمّا رابعة الوظائف ، بعد النزول واللقاء الغريب والتحيّل، فهي انكشاف القناع والالتقاء بالغريب. ثمّ تكون الخامسة تبرير المكدّي لسلوكه وعادة ما يكون شعراً يشكو فيه الدهر وانقلاب القيم.

وثاني الثوابت في المقامة هو العنوان، الذي يجعل لها اسماً مميّزاً فيشير إلى

مكان الأحداث أو إلى طرف من الموضوع. وثالث ثوابت المقامة المزاوجة بين الشعر والنثر. والمقامات متفاوتة في هذا الجمع، فقد يكون الشعر خاتماً للنصّ وقد يتخلّل المقامة في مواقع متعدّدة وقلّما تخلو منه. وما هذه المزاوجة إلّا وجه من وجوه سعي كاتب المقامة إلى أن يكتب نصّه بلغة الشعر من حيث الاحتفاء بالصور وخاصّة من حيث التزام السجع وضروب أخرى من البديع إلى حدّ تشبّع النصّ. وقد أبدى مؤلّفو المقامات الحرص الأكبر على هذه الخاصّية حتّى صارت عند "السرقسطي" (ت538 هـ) التزاماً بما لا يلزم.

ومع هيمنة تلك العناصر على بنية المقامة في عدد كبير من نصوصها، فإنّ هذا الجنس قد شهد عند "الهمذاني" نفسه وعند مختلف مؤلّفي المقامة اللاحقين تنويعات عديدة. فمن حيث العنوان نجد أنّ بعض اللّاحقين لم يعنونوا مقاماتهم، وهو شأن "ابن ناقيا" (ت485 هـ) و"ابن الجوزي" (ت597 هـ) اللّذَيْن اكتفيا بالنعت العدديّ ممّا يجعل العنوان مقتصراً على تحديد موقع النصّ ضمن المجموع ولا يسمح له بوظيفة سرديّة وتأويليّة. ومن حيث البنية السرديّة كانت علاقة الراوي الرئيسيّ بالشخصيّة المحوريّة قد شهدت تغيّرات كثيرة. فبعد غياب الاسكندري عن عدد من مقامات "البديع" ممّا جعل الراوي نفسه هو المكدّي والمتحيّل كما في "المقامة البغداذيّة"، أو جعل المقامة بعيدة عن غرض الكدية المعهود كما في "المقامة البشريّة"، ظهر بطل "مقامات ابن ناقيا" مفارقاً للصورة المعروفة، إذ كان متقلّباً منتهكاً للأعراف ولكنّه لم يكن فصيحاً متكلّماً بالبليغ من الكلام. وقد خرج "ابن ناقيا" أيضاً عن الالتزام براوٍ واحد في جميع المقامات فجعل لكلّ مقامة راوياً. أمّا المقامة الوحيدة لـ"شمس الدين التلمساني" (ت687 هـ) فتتضمّن راوياً وثلاثة أبطال يقوم كلّ منهم برواية حكايته للراوي. ولقد كان الإسناد خاصّية أساسيّة من خصائص المقامة عبر القرون ولكنّنا لا نعدم تجارب في كتابة هذا الفنّ أسقطت الإسناد شأن مقامات "الزمخشري" (ت538 هـ) و"السيوطي" (ت911هـ).

وظلّت السرديّة(*) مكوّناً رئيسيّاً وخاصّية جوهريّة عند كثير من المؤلّفين. ومع ذلك غدت المقامة مجرّد شكل وعظيّ عند "الزمخشري"، وتجلّت عند "السيوطي" في شكل مناظرات ومفاخرات بين الورود وغيرها من النبات. ولم تتجاوز عند بعض المؤلّفين الأندلسيّين والمغاربة شكل المدحيّة النثريّة .

ويمكن القول إنّ المقامات المكتوبة عبر القرون في المشرق والمغرب، وعددها كبير جدّاً، قد كانت إطاراً لأغراض وصفيّة ومدحيّة وهجائيّة ونقديّة وغزليّة وصوفيّة

وغيرها. وكانت متأثّرة بـ"الحريري" في ولعه بالبديع والغريب من اللفظ وضروب من اللعب بالكلام .أمّا السرديّة، وهي الخاصّية الجوهريّة في مقامات "الهمذاني" و"الحريري"، فقليلاً ما أُخذت في الاعتبار. (EI2، مرتاض، 1970؛ 1982 ،Tarchouna، كيليطو، 1983، صمّود، 1988، ابراهيم، 1992).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ بطل، تخييل، جنس أدبيّ، خبر، راوٍ، زمن الحكاية، سرد، سرديّة، شخصيّة، نصّ سرديّ، وظيفة.

ن . ب

**مقتضى** راجع **مضمر** *(Présupposé/Presupposed)*

**مقطع سرديّ** *Séquence narrative/Narrative Sequence*

هو وحدة سرديّة مركّبة من مجموع أحداث(*) تخضع في تتابعها لتطوّر مخصوص. وقد كان "بروب" (Propp, 1928, 1970) سبّاقاً إلى استنباط هذا المفهوم. فبعد أن استخرج العناصر الأساسيّة للنصّ وهي الوظائف(*)، توصّل إلى تعريف الخرافة بكونها بنية تنطلق من إساءة أو فقدان، وتمرّ بوظائف وسيطة، وتؤول إلى الزواج أو غيره من صور الانفراج. وقد تكون الوظيفة الختاميّة المكافأة أو الحصول على موضوع البحث أو إصلاح الإساءة والنجدة والنجاة أثناء المطاردة. وقد أطلق "بروب" على هذه السلسلة اسم المقطع. وبيّن أن كلّ إساءة جديدة أو فقدان جديد إيذان بمقطع جديد. ومعنى هذا أنّ القصّة(*) الواحدة يمكن أن تضمّ عدداً من المقاطع تنبني العلاقة بينها على التتابع أو التوازي أو التكرار أو التضمين...

وقد انطلق "بارت" (Barthes, 1966) من أعمال "بروب" وسعى إلى التوسّع في مفهوم المقطع حتى يجعل منه أداة تحليل لمختلف النصوص السرديّة(*). فعرّف المقطع بكونه "سلسلة منطقيّة من النوى، تربط بينها علاقة تضامن. ينفتح المقطع حين لا يكون لأحد مكوّناته سابق متضامن معه، وينغلق حين لا يكون لمكوّن آخر من مكوّناته لاحق".

أما "كلود بريمون" (Brémond, 1973) فقد عالج قضيّة المقطع انطلاقاً من نظره في

الوظيفة، فهو يعتبر أنّ الوظيفة هي الوحدة الأساسيّة أو الذرّة السرديّة (Atome narratif)، وأنّ أدنى تجمّع للوظائف يتكوّن من ثلاث وظائف هو ما نطلق عليه اسم المقطع الأوّليّ. ويمثّل هذا الثالوث الأطوار الثلاثة الضروريّة لكلّ سيرورة (Processus):

– وظيفة تفتح إمكانيّة السيرورة في صورة سلوك ينبغي أن يُتبع أو حدث ينبغي أن يُتوقّع.

– وظيفة تحقّق هذا الاحتمال في شكل سلوك أو عمل منجز.

– وظيفة تغلق السيرورة في هيئة نتيجة تمّ بلوغها.

وتطوّر مفهوم المقطع السرديّ مع "تودوروف" (Todorov, 1973) الذي يرى أنّ الجمل القصصيّة(*) تنتظم في حلقات فتكوّن وحدة أعلى تسمّى المقطع. والمقطع التامّ عنده يتكوّن دائماً من خمس جمل قصصيّة وحسب. فالقصّة النموذجيّة تبدأ بوضع استقرار تأتي قوّة فتدخل عليه اضطراباً، وينشأ عن هذا وضع مختلّ، وهنا تأتي قوّة موجّهة عكساً فتعيد التوازن. ومن ثمّ فإنّ المقطع التامّ عند "تودوروف" يتكوّن من الجمل القصصيّة الخمس التالية: 1. توازن، 2. اضطراب، 3. اختلال توازن، 4. اضطراب معاكس، 5. توازن فريد.

وجاء "غريماس" (Greimas, 1966) فنظر إلى المقطع السرديّ من زاوية سيميائيّة. ذلك أنّ المقوّم السرديّ(*) يتكوّن من ملفوظات سرديّة(*) متعاقبة، تكوّن سلسلة منضّدة تنضيداً منطقيّاً. فكلّ تحوّل يفترض ويتضمّن ملفوظات أخرى تتّصل به وتؤلّف معه سلسلة من العناصر المترابطة منطقيّاً هي: الإيعاز(*) والكفاءة(*) والإنجاز(*) والتصديق(*). وهذا التنظيم المنطقيّ للملفوظات السرديّة هو ما يطلق عليه اسم المقطع السرديّ.

وإذا كان الملفوظ السرديّ يستدعي منطقيّاً ملفوظات المقطع السرديّ الأخرى فإنّ هذه العناصر لا تظهر كلّها دائماً في الخطاب الذي يقرأ. ومن هنا فإنّ المقطع السرديّ مفهوم مجرّد لا يتجسّد ضرورة في المقروء، وإنّما هو أمر منطقيّ، أي إنّ التحليل هو الذي ينشئه. ولذلك كان المقطع السرديّ بنية للسرديّة(*) منطقيّة كونيّة مجرّدة. وهو أداة للتحليل والتقدير: فهو أداة تحليل إذ هو يدفع إلى تفكيك الخطاب وترتيب عمليّات التحوّل والحالات بطريقة متجانسة ومتماسكة. إنّه وحدة قيس تمكّننا من قيس القصص. والمقطع السرديّ أيضاً أداة تقدير لأنّه يجعلنا نتوقّع لكلّ ملفوظ سرديّ نعثر عليه في الخطاب ملفوظات أخرى يفترضها أو يقتضيها منطقيّاً.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ حكاية، جملة قصصيّة، ملفوظ سرديّ، وظيفة، قصّة، نصّ سرديّ، حدث، كفاءة، إنجاز، إيعاز، تصديق، سرديّة، منوال فواعل.

م. ق.

## مقطع وصفيّ
*Séquence Descriptive/Descriptive Sequence*

المقطع الوصفيّ وحدة نصيّة يمكن أن تحدّ بصفتها بنية أي بوصفها شبكة علاقات متراتبة، حجماً نصيّاً قابلاً للتجزئة إلى أقسام مترابطة في ما بينها ومنشدّة إلى الكلّ الذي تكوّنه، وبوصفها، في الآن نفسه، كياناً مستقلاً نسبيّاً ومتمتّعاً بتنظيم داخليّ خاصّ به وتشدّه، بالتالي، علاقة تبعيّة / استقلال إلى المجموع الأكبر الذي ينتمي إليه (J-M Adam, 1990). ويكون المقطع الوصفيّ، في الكتابات الواقعيّة خاصّة، مزوّداً ببعض العلامات التي تعلن للقارئ(*) أنّ الملفوظ سيندرج أو قد اندرج في مقطع غلب عليه الوصف(*) وأنّ عقد قراءة جديداً سيقوم في النصّ - أو قام فيه بعد- وأنّ القارئ سيكون - أو كان - في وضع مخاطبة جديد ذي أفق انتظار جديد أيضاً (Hamon, 1993). وتسمّى تلك العلامات ملفوظات سرديّة مزيّفة (نفسه) أو واصلات وصفيّة سرديّة (Lecalvez, 1996). وهي عبارة عن معلنات وصف بعضها يفتح المقطع وبعضها الآخر يغلقه تتمثّل وظيفتها في تيسير الانتقال من السرد(*) إلى الوصف أو العكس. وذلك ما يتجلّى، على سبيل المثال، في قول السندباد البحريّ: "**ثمّ إنّي صعدت على شجرة وصرت أنظر من فوقها يميناً وشمالاً** فلم أر غير سماء وأشجار وأطيار وجزائر ورمال [...] **فنزلت من فوق الشجرة**" (ألف ليلة وليلة). فالصعود والنظر يعلنان افتتاح الوصف والنزول يختمه.

ومهما تنوّعت أشكال المقطع الوصفيّ المنجزة فإنّه يخضع لتنظيم داخليّ مخصوص. فمختلف العمليّات الوصفيّة(*) عامل فعّال من عوامل وحدة المقطع وهيكلته واتّساق مكوّناته، شأنها في ذلك شأن وجهة النظر(*) الواصفة وتكرار كلمة أو صوت أو أدوات تنظيم المقطع سواء كانت عدديّة كقوله: "أقبل ثلاثة من العملة، أحدهم المبارك [...] وثانيهم الطاهر الطرابور [...] وثالثهم المقرعش [...]" (البشير خريّف، الدقلة في عراجينها) أو كانت فضائيّة أو زمانيّة.

وتوزّع أشهر مخطّطات بناء المقاطع الوصفيّة حسب أربعة أبعاد (Adam, Petit-Jean, 1989) هي: البعد الأوّل أو المنظور العموديّ (أعلى / أسفل وفوق / تحت) والبعد الثاني أو المنظور الجانبيّ (على اليمين / على اليسار أو على الشمال) والبعد الثالث أو المنظور عن قرب والمنظور عن بعد (قريب / بعيد وأمام أو قدّام / وراء أو خلف وداخل / خارج). أمّا البعد الرابع والأخير فيوافق استعمال الزمان وخاصّة الزمن الكونيّ (المواسم والساعات والأيّام والأشهر...). ومن أمثلة تنظيم المقطع وفق المبدإ الزمانيّ:

"تطوّح [النخلة] بغلّتها الجنوب والشمال وتصهرها الشمس فتذهبها وتنضجها فتمتلئ لحماً وتثقل العراجين وتمتدّ الشماريخ بتمر نورانيّ كأصابع تشهد أن لا إله إلّا الله. ذلك **الخريف** [...] في **الشتاء** تقام الأعراس ويعمل البنّاؤون ترميماً وبناء [...] ثمّ يذهب قرّ الشتاء ويتنفّس **الربيع** بمثل أنفاس الصبح [...] وأمّا عند اقتراب الحرّ [...]" (البشير خريّف، الدقلة في عراجينها).

إنّ خضوع المقطع الوصفيّ لتنظيم داخليّ يدفع عن الوصف تهمة الفوضى ويبرز ما يشدّ مقوّمات المقطع بعضها إلى بعض إنْ في مستوى البنية الشكليّة (العمليّات الوصفيّة وأدوات التنظيم وغيرها) وإنْ في مستوى الوحدة الدلاليّة (الموضوع-العنوان وانشداده إلى عناصره أو انشدادها إليه إمّا بعلاقة الكلّ بالجزء أو العكس...). وإنّ بنية المقطع الوصفيّ لتختلف عن بنية المقطع السرديّ(*). فهذه سياقيّة (أو نسقيّة) بينما الأولى جدوليّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ وصف، سرد، عمليّات وصفيّة، موصوف له، واصف.

م. ن. ع

## مقول له

***Allocutaire/Addressee***

يتنزّل مصطلح المقول له في نطاق الخطاب باعتباره عملاً ينجزه قائل (Locuteur) يتوجّه به إلى مخاطب يتلقّى ما يُقال. ولا يُمكِن تصوُّر قولٍ دونه. كما لا يمكن أن تتشكّل صورة للقائل المتكلّم في قوله دون أن يرسم صورة لطرف آخر يتوجّه إليه بالكلام سيصبح بدوره قائلاً. وهو المقول له: أنت أو أنتما أو أنتم أو أنتنّ. ولهذا فإنّ الذاتيّة المتشكّلة في أيّ قول إنّما هي ذاتيّة بينيّة (Intersubjectivité) طرفاها القائل والمقول له (Francis Jacques, 1979). ولهذا سمّي المقول له أحياناً متلفّظاً مشاركاً (Co-énonciateur) في الخطاب.

ولكن لا بدّ من التمييز بين المقول له أو المخاطب المباشر للقول الذي يتوجّه إليه القائل مباشرة وقد قصده بالقول تصريحاً وبين المقول له غير المباشر الذي لا يتوجّه إليه القائل بصورة مباشرة. وإنّما يقصده على سبيل التلميح كأن أتوجّه باللوم إلى صديق لي حميم وهو لم يقترف ذنباً. وإنّما نسبته إليه على سبيل المزاح لأخاطب مصاحباً لي آخر هو صاحب الجرم لم أتوجّه إليه مباشرة خوفاً منه أو تهكّماً به. وبالإضافة إلى هذين

النمطين من المقول له هناك نمط آخر نُعِت بكونه متلقّياً إضافيّاً وهو ليس معنياً بالقول بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة (Orecchioni,1980) . فقد يُلْقي أحد الرؤساء خطاباً يتوجّه به إلى شعبه ليتحدّث عن بعض الشؤون السياسيّة. فالشعب هو المقول له المباشر. لكنّ الخطاب قد يكون موجّهاً بصورة غير مباشرة إلى أعداء الشعب الذين يكونون بمثابة المقول غير المباشر. وقد تستمع إلى هذا الخطاب شعوب أخرى ليست معنيّة به بأيّ حال من الأحوال.

إلّا أنّ الحدود التي وضعت للمقول له تخصّ هذا المصطلح بصورة عامّة. أمّا المقول له في النصّ القصصيّ المتخيّل فله درجات أخرى، وأحوال مغايرة للمقول له عامّة. فالمؤلّف(*) وهو يؤلّف نصّه يتوجّه إلى مقول له هو القارئ(*). ولكنّ الطرفين لا يتواجهان كما هو الحال في القول المألوف إذ يُفوّض المؤلّف القول إلى قائل متخيّل هو الراوي(*) الذي يتوجّه إلى مقول له متخيّل، بدوره، هو مرويّ له(*) غالباً ما يكون غير حاضر في العمليّة التواصليّة. ويندرج في قول الراوي قائل نصّيّ من نوع آخر هو الشخصيّة(*) القصصيّة التي تواجه شخصيّة قصصيّة أخرى هي المقول له داخل خطابها. ولكنّها كثيراً ما تتحوّل إلى قائلة هي أيضاً. وقد يزدوج القائل في المونولوغات الداخليّة(*). فتكون الشخصيّة قائلة ومقولاً لها في الوقت نفسه. وقد تستحضر مخاطبها استحضاراً داخليّاً مثلما يظهر في هذا الشاهد:

(م1) " تقف أمامه متمهّلة، يجلس على الرصيف، ويأخذ من جيب معطفه خبزاً ويأكل. يلتفت إليها.

(م2) الله يخلّيك شربة ماء.

(م3) تدخل إلى الغرفة وتعود حاملة قنّينة ماء.

(م4) والشوارع فارغة، لكنّ الحرب انتهت. كلّهم قالوا لها إنّ الحرب انتهت ودخلت كلّ جيوش العالم إلى البلد من أجل إيقاف هذه الحرب. وهي حزينة، راحت على الذي راح، الذين ماتوا ماتوا، كانت تعتقد أنّ الحرب ستميت الجميع [...] والحرب انتهت يعني ستقف هكذا مع البشر الحاراتي الذي يتمقطع بها [...] من أين العاهرات لكن أين يذهب؟ هي لا تعرف ولا تجرؤ على السؤال" (إلياس خوري،الوجوه البيضاء)

يشتمل هذا المثال على ثلاثة أنواع من الملافيظ: النوع الأوّل يمثّله (م1 و م 3). وفيه يتكلّم الراوي متوجّهاً بكلامه إلى مرويّ له غير معيّن هو المقول له المتخيّل الأوّل. أمّا (م2) فملفوظ تقوله الشخصيّة لتتوجّه به إلى مقول له آخر هو الشخصيّة التي ورد

ذكرها في (م1). وأمّا النوع الثالث فيمثّله (م4) الذي هو ملفوظ من جنس الخطاب غير المباشر الحرّ(*). وفيه يتحدّث الراوي بلسان الشخصيّة التي تتوجّه إلى نفسها بالكلام. فهي القائلة قولاً صامتاً. وهي المقول له في الوقت نفسه. وكلّ الملافيظ (م1 و م2 وم3 و م4) ينجزها المؤلّف(*) "إلياس خوري" يتوجّه بها إلى مقول له أشمل هو القارئ. وكثيراً ما تتلاقى هذه الأعوان وتتقاطع في النصّ الأدبيّ تقاطعاً ينشأ عنه ما يسمّى تعدّداً صوتيّاً(*).

وبذلك يتبيّن أنّ المقول له في النصّ السرديّ(*) متعدّد الدرجات ومعقّد المستويات. فلا بد لدارس النصّ القصصيّ من أن يأخذ هذه الدرجات وتلك المستويات في الاعتبار.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ قائل، راوٍ، شخصيّة، قصص، مونولوغ، تعدّد صوتيّ، مؤلّف، قارئ.

م. م. خ

## مقوّم خطابيّ *Composante discursive/Discursive Component*

يندرج المقوّم الخطابي عند "غريماس" (Greimas, 1966) في دراسة مستوى السطح، وهو - إضافة إلى المقوّم السرديّ(*)- ينظّم العناصر التي تُعدّ مفيدة في هذا المستوى. ويتولّى المقوّم الخطابيّ تنظيم التسلسل القائم في نصّ ما بين الصور(*) (Figures) وآثار المعنى (Effets de sens). فالتحوّل السرديّ للشخصيّة(*) ينطوي على تحوّل خطابيّ يتجلّى في الأدوار الغرضيّة(*) التي تتلبّسها. فامتلاك الرجل المال في المقوّم السرديّ يمكن أن يوازيه في المقوّم الخطابيّ صور "الرجل المستهتر" أو"المؤتمن الخائن" أو"الأب المهمل" أو صور "الرجل العمليّ" أو"الشخص الذكيّ" أو"الرجل ذي العزم". وبهذا المعنى فإنّ الأدوار الغرضيّة التي يساعد المقوّم الخطابيّ على استخراجها تساهم في إضفاء مضمون على الشخصيّة.

ويهتمّ المقوّم الخطابيّ بدراسة الأشكال الخطابيّة. فإذا كانت البنى السرديّة هي التي تضطلع في نصّ ما بدراسة المضامين التي توفّرها اللغة وتنظيمها، فإنّ مهمّة التحليل الخطابيّ أن يصف القانون الذي تخضع له هذه المضامين والشكل الذي ترد فيه. ومن ثمّ فإنّ التحليل الخطابيّ ينظر في العناصر نفسها التي ينظر فيها التحليل السرديّ، غير

أنّ التحليل الخطابيّ يهتمّ بما لم يوله التحليل السرديّ أهمّيّة وما يسهم في بناء الدلالة المخصوصة للنصّ(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مقوّم سرديّ، شخصيّة، صور، مسار صور، دور غرضيّ، مستوى السطح.

م. ق.

## مقوّم سرديّ

***Composante narrative/Discursive Component***

المقوّم السرديّ مصطلح سيميائيّ (Greimas, 1966) يندرج في دراسة مستوى السطح(*) وهو - إضافة إلى المقوّم الخطابيّ(*) - ينظّم العناصر التي تعدّ مفيدة في هذا المستوى. ويتولّى المقوّم السرديّ تنظيم ما يربط بين الحالات والتحوّلات من علاقات تتابع (Succession) وعلاقات تسلسل(*) (Enchaînement).

وحين يقبل المرء على دراسة المقوّم السرديّ فإنّه يقتصر على وصف الاختلافات التي تظهر في تتابع النصّ. فإذا تتبّعنا مثلاً تطوّر شخصيّة(*) في نصّ ما فإنّ ذلك التطوّر يبدو من خلال تتابع الحالات المختلفة التي تمرّ بها تلك الشخصيّة. ذلك أنّ الشخصيّة التي عليها مدار النصّ يمكن أن تصوّر نموذج النجاح أو نموذج الخيبة، ومن ثمّ فإنّ المقوّم السرديّ هو المسار الذي تقطعه الشخصيّة من الانفصال(*) إلى الاتّصال(*) أو من الاتّصال إلى الانفصال مع ما يمكن أن يتخلّل ذلك المسار من ازدواج، كأن تتّصل الشخصيّة بالثروة وتنفصل عن السعادة أو العكس.

فإذا اعتبرنا النصّ في مستوى المقوّم السرديّ بدا لنا سلسلة من الحالات والتحوّلات. ويقوم كلّ نصّ على مقوّم سرديّ ويمكن بالتالي أن يخضع للتحليل السرديّ. وما القصص(*) إلّا صنف (Classe) مخصوص تُربَط الحالات والتحوّلات فيه بشخصيّات مميّزة (Individualisés).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ مستوى السطح، مقوّم خطابيّ، تسلسل، شخصيّة، اتّصال، انفصال، برنامج سرديّ، منوال فواعل، ملفوظ سرديّ، فاعل، إنجاز، كفاءة، موضوع قيمة، موضوع جهيّ.

م. ق.

## مكان محدّد

*Lieu délimité/Delimited Space*

المكان المحدّد، بخلاف الديكور(*)، جزءٌ من الفضاء المرجعيّ(*) المنتمي إلى الفضاء(*) في القَصَص. فأيّاً تكن أبعاد المكان (بيتاً أو كوناً) وأيّاً يكن انتماؤه (حضريّاً أو بدويّاً، مفتوحاً أو مغلقاً إلخ...) فإنّه يتّخذ مظهراً دقيقاً للغاية من قبيل لسان الماء يخوض فيه بطل أقصوصة(*) "الكابوس الأسود" المجهول الاسم (يحيى الطاهر عبد الله، الكتابات الكاملة) ومن قبيل حُجْرة الأرملة وبناتها يقدم إليها المقرئ الأعمى في أقصوصة "بيت من لحم" لـ"يوسف إدريس".

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، ديكور، مكان مزدوج، جهاز، مسار.

أ.س.

## مكان مزدوج

*Lieu dédoublé/Dual Space*

هذا المفهوم عنصر من عناصر الفضاء المرجعيّ(*) بوصفه مقوّماً من مقوّمات الفضاء(*) في القَصَص. والمكان المزدوج خاصٌّ بالأقصوصة(*). فمؤلّفها، قصد تخطّيه القيود التي يفرضها جنسها الأدبيّ(*) عليه، يعمل على التأليف بين الأماكن المتباينة. فينشئ صوراً منها تتيسّر قراءتُها. من ذلك أنّ عبد المتجلّي في أقصوصة "الحكم لله" (محمود تيمور، كلّ عام وأنتم بخير) يشعر بأنّ الزنزانة التي يقيم فيها قد تحوّلت إلى بئر مستديرة وهو يهوي في أعماقها حتّى القاع. فالمكان أصلاً واحدٌ. وازدواجه انعكاس لحال البطل النفسيّة المتأزّمة: «وقد اتّخذت هذه الحجرة في ظلامها وصمتها وحوائطها المتشابهة الدائرة حوله شكل بئر بعيدة المهوى، كأنّما انطبق فمها فلا منفذ لها، وهو ملقًى في قراراتها كأنّه إحدى الهوامّ التي تأوي إلى جحورها في بطون المغاور والكهوف!».

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء، فضاء مرجعيّ، ديكور، مكان محدّد، جهاز، مسار.

أ س.

## ملحمة

*Epopée/Epic*

الملحمة جنسٌ أدبيٌّ(*) قريبٌ من الأسطورة(*)، يتغنّى فيه الشاعر البطوليّ الإنشاديّ بما يختزنه تاريخ مجموعته البشريّة من التمثّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة (Nicole Revel & al, 1997). وتكشف الملحمة، عبر قصّ(*) الاختبارات(*) التي يمرّ بها البطل(*) أو البطلة، عن رؤية العالم لدى المجموعة البشريّة التي ينتمي إليها كلٌّ منهما. ويراوح عدد أبيات الملحمة بين المئات والآلاف. وهي تُتناقَل عبر الأجيال مشافهةً. وشرط الإفلاح في ترسيخها في الذاكرة الفرديّة أو الجماعيّة رخامة صوت المنشد وقوّة حافظته وإنصاتُ الجمهور إليه وهو يعرض عن ظهر قلب الأبيات. ولم يقتصر تناقل الملاحم على الشفهيّ فقط، بل دوّنها الرهبان والشعراء. فتمّ تحوّل الملحمة من الشفويّة المطلقة إلى شفويّة "مختلطة" يتعايش فيها المكتوب والشفهيّ. وفي هذا السياق يندرج تدوين "هوميروس"، في القرن الثامن ق.م.، "الإلياذة" و"الأوديسة".

والملحمة أحد الأشكال الطبيعيّة الثلاثة للأدب. وهي الملحميّ والغنائيّ والدراميّ (المسرحيّ). وتُعتبَر هذه الأشكال الثلاثة المفاهيمَ الأساسيّةَ للإنشائيّة(*) منذ "أفلاطون" وحتّى "إميل ستايغر" (Ducrot & Todorov, 1972). وممّا تبلور من خصائص فنّيّة للملحميّ أنّه يضمّ الآثار التي يحقّ فيها للمؤلّف(*) والشخصيّات(*) الكلام. والزمن الذي يحيل عليه الملحميّ هو الماضي. أمّا الضمير المستعمل فيه فهو ضمير الغائب. والروح التي ترتبط به هي الرؤية الشاملة (Staiger, 1946). وتميّز هذه الخصائصُ الجنس الملحميّ من تلك التي تتوافر في الجنسيْن الآخريْن. ففي الغنائيّ يتكلّم المؤلّف(*) وحده. والزمن المحال عليه هو الحال والضمير المستعمَل هو المتكلّم والروح التي يغذّيها هي ما يسمّيه "ستايغر" التأثّر أو الانفعال. أمّا في الدراميّ أو المسرحيّ فلا يحقّ الكلام إلّا للشخصيّات. والزمن المستعمَل فيه هو الاستقبال. والضمير الذي يقع اللجوء إليه هو المخاطَب. أمّا الروح التي يثيرها فهي التوتّر.

وقد قامت الملحمة، في القديم، على الصراع. فالملحمة الهوميريّة رفعت لواء الشرف البطوليّ ونماذج من سلوك المجتمع. وأبرزت محن المنزلة الإنسانيّة. وشكت من قساوة الحرب ومآسيها. وقد تميّز الصراع في هذه الملحمة بقيامه بين الإنسان والآلهة، والإنسان والقوى الخفيّة الخارقة. أمّا في العهود الحديثة فشهدت الملحمة التي تتوافر فيها خصائص الجنس المشار إليها أعلاه تطوّراً بحلول البطل الفرد محلّ البطل الشعب

أو العرق، وحلول القوى الاجتماعيّة الظاهرة محلّ القوى الغيبيّة. فكانت الرواية(*). وإذا هي الابن الشرعيّ للملحمة (G. Lukács, 1920/1962).

والملاحم تُعرَف بمؤلّفيها كـ"الشاهنامة" لـ"الفردوسي" مثلاً. لكنّ كثيراً من الملاحم ظلّ، عبر العالم، مجهول المؤلّف. ومن بين هذه الملاحم الملاحم السنسكريتيّة (Nicole Revel & al, 1997).

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ رواية، سيرة، محاكاة ساخرة.

أ.س.

## ملفوظ حالة *Enoncé d'état/State Utterance*

هو عند "غريماس" (Greimas, 1966) أحد مكوّني الملفوظ السرديّ(*). وهو يتحدّد من خلال العلاقة الرابطة بين ذات وموضوع، كأن نقول: "المرأة تملك حليّاً". غير أنّ مفهوم الذات لا ينحصر في الشخصيّة(*)، كما أنّ مفهوم الموضوع لا ينحصر في المتاع المادّيّ، بل إنّ الذات والموضوع دوران أو فكرتان تحدّدان وضعين مترابطين لا وجود لأحدهما دون الآخر. فالذات لا يمكن أن تكون إلّا بموضوع يتّصل بها ومن خلاله تتحدّد. وثمّة ضربان من ملفوظ الحالة، أي ضربان من ضروب العلاقة بين الذات والموضوع: أوّلهما ملفوظ الحالة الاتّصاليّ (Conjonctif) وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة اتّصال(*) كأن نقول "الرجل غنيّ" أو"الجدّة حنون"، والثاني ملفوظ الحالة الانفصاليّ (Disjonctif) وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة انفصال(*) كأن نقول "التلميذ بلا كتاب" أو"السجّان بلا قلب".

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ ملفوظ الفعل، ملفوظ سرديّ، شخصيّة، اتّصال، انفصال، برنامج سرديّ، دور غرضيّ، مقوّم سرديّ.

م. ق.

## ملفوظ سرديّ *Enoncé narratif/Narrative Utterance*

إذا كانت الوظيفة(*) عند "بروب" (Propp, 1928) هي وحدة القيس الأساسيّة التي

تعتمد لتحليل الخرافة، فإنّ الملفوظ السرديّ عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو الوحدة الرئيسيّة التي تعتمد في وصف المقوّم السرديّ(*) في خطاب ما. ويعتبر "غريماس" أنّ النصّ السرديّ(*) يتكوّن من سلسلة من الحالات التي تصوّر وضع الشخصيّة(*) أو ما تمتلكه، والتحوّلات التي تتجلّى من خلال الفعل(*) الذي تأتيه أو يقع عليها. وتتعلّق الحالة بكون الشخصيّة (شابّة - عجوز - جميلة - قبيحة...) أو بما لها (بيت - سيّارة - ضيعة - أداة سحريّة ...)، في حين يتعلّق الفعل بما تنجزه (خروج - صعود - نجاح - زواج ..) أو بما يقع لها (مرض - اعتداء - موت). ومن ثمّ فإنّ النصّ السرديّ هو أساس المقوّم السرديّ، وهو يتكوّن من الملفوظات السرديّة(*) سواء كانت ملفوظات حالة(*) أو ملفوظات فعل(*).

وبناء عليه يميّز بين نوعين من الملفوظات السرديّة: الملفوظ السرديّ الاتّصاليّ وهو يصوّر تحوّل علاقة ذات بموضوع من الانفصال(*) إلى الاتّصال(*) (كان معدماً فغدا ذا مال)، والملفوظ السرديّ الانفصاليّ وهو يصوّر تحوّل علاقة ذات بموضوع من الاتّصال إلى الانفصال (كان غنيّاً فافتقر).

وتتمثّل مهمّة التحليل السرديّ الأولى في رصد الملفوظات السرديّة التي يتكوّن منها الخطاب المدروس وبنائها، ويتمّ ذلك بتوضيح الطريقة التي تنتظم بها الملفوظات السرديّة في خطاب معيّن. ويطلق على هذا التنظيم المنطقيّ للملفوظات السرديّة اسم المقطع السرديّ(*).

غير أنّ الملفوظ السرديّ لا يتجسّم في ألفاظ النصّ وعباراته. ذلك أنّ جمل النصّ تنتمي إلى مستوى الظهور (Niveau de la manifestation) في حين تنتمي الملفوظات السرديّة إلى المستوى المكوّن (Niveau construit). فالحالة الواحدة - كالسعادة أو الثروة مثلاً- يمكن أن تذكر لمحاً ويمكن أن يفصّل القول فيها، والفعل - كالانتصار أو الزواج مثلاً- يمكن أن يقتصر في ذكره على جملة ويمكن أن يرد ذكره مسهباً ويمتدّ على صفحات. ولكنّ مستوى الظهور هذا لا ينبغي أن يؤثّر في صرامة التحليل الذي لا يهتمّ إلّا برصد الحالات وما يعتريها من تحوّلات.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ وظيفة، مقوّم سرديّ، شخصيّة، فعل، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، اتّصال، انفصال، مقطع سرديّ، خطاب، نصّ سرديّ، ذات حالة، ذات فعل، برنامج سرديّ.

م. ق.

## ملفوظ فعل
*Enoncé du faire/Doing Utterance*

هو عند "غريماس" (Greimas, 1966) أحد مكوّني الملفوظ السرديّ(*)، ويتحقّق عند الانتقال من صورة للعلاقة بين الذات والموضوع إلى صورة أخرى. ومعنى هذا أنّ ملفوظ الفعل لا يمكن أن يوجد إلّا في سياق التحوّل. ومن ثمّ فإنّ ملفوظ الفعل يتّخذ صورتيْن أساسيّتيْن، إحداهما التحوّل الانفصاليّ (Disjonctif) وقوامه تغيّر علاقة الذات بالموضوع من الاتّصال(*) إلى الانفصال(*)، كأن يكون الرّجل ذا مال فيفتقر، أو أن يتلاشى الحبّ بين الزوجيْن. ففي الحالة الأولى انتقال من "الرّجل ذو مال" إلى "الرجل بلا مال"، وفي الحالة الثانية انتقال من "الزوجان متحابّان" إلى "الزوجان غير متحابّين". وأمّا الصورة الأخرى لملفوظ الفعل فهي التحوّل الاتّصاليّ (Conjonctif) وقوامه تغيّر علاقة الذات بالموضوع من الانفصال إلى الاتّصال، كأن تشتري المرأة عقداً أو أن يحصل المريض على الدواء. ففي الحالة الأولى انتقال من "المرأة بلا عقد" إلى "المرأة ذات عقد"، وفي الحالة الثانية انتقال من "المريض بلا دواء" إلى "المريض له دواء".

ولا يمكن أن نحلّل نصّاً سرديّاً(*) إلّا إذا صنّفنا كلّ ملفوظات الفعل فيه بحسب طبيعة التحوّل الذي تعبّر عنه، أي بوصفها ملفوظات اتّصاليّة أو ملفوظات انفصاليّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ملفوظ حالة، ملفوظ سرديّ، اتّصال، انفصال، نصّ سرديّ، برنامج سرديّ، مقوّم سرديّ.

م. ق.

## مماثلة راجع **عمليّات وصفيّة**
*(Assimilation/Assimilation)*

## ممثّل
*Acteur/Actor*

مصطلح استنّه "غريماس" (Greimas, 1966) بديلاً من الشخصيّة(*) لما في هذه اللفظة من دلالات جوهرانيّة (Essentialistes) توحي بأنّ للشخصيّة كياناً نفسيّاً واجتماعيّاً بمعزل عن النصّ السرديّ(*). إنّ الممثّل عند "غريماس" هو فرد مندرج في دور أو أكثر

ومضطلع بذلك الدور أو بتلك الأدوار. فالممثّل وحدة معجميّة خطابيّة يتحدّد محتواه الدلاليّ الأدنى بحضور معانم (Sèmes) ثلاثة: فهو وحدة تمثيليّة (مشاكلة للانسان أو مشاكلة للحيوان أو غير ذلك)، وهو متحرّك، وهو قابل للإفراد (Individualisation) إذ يتجسّم في عدد من القصص الأدبيّة خاصّة من خلال اسم العلم الذي يُنسب إليه.

فإذا جاوزنا الصعيد الدلاليّ إلى المقوّم التركيبيّ للقصّة(•) تجلّى لنا أنّ للممثّل مقاماً(•) في البنية التركيبيّة. وهو من هذه الجهة محلّ تلتقي فيه وتترابط بنى سرديّة وبنى خطابيّة، ويلتقي المقوّم النحويّ والمقوّم الدلاليّ، إذ الممثّل ينطوي على الأقلّ على دور فاعليّ(•) ودور غرضيّ(•) يحدّدان كفاءته(•) وحدود فعله أو حالته. فالممثّل يمكن أن يتطابق والشخصيّة فيكون الملك أو الساحرة على سبيل المثال ممثّليْن، إلّا أنّ الممثّل يتحدّد في القصّة من خلال صفاته (شيخ، غنيّ، قويّ...) ومن خلال الأدوار الغرضيّة التي يضطلع بها (عادل، شرّير، كريم...).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ فاعل، شخصيّة، دور، نصّ سرديّ، قصّة، كفاءة، مقام، دور فاعليّ، دور غرضيّ، مستوى السطح.

م. ق.

## مناجاة الذّات

*Soliloque/Soliloquy*

إنّ «مناجاة الذات» مصطلح مَسْرَحِيّ كان سائداً خاصّة في النصوص المسرحيّة ذات الطابع الأخلاقيّ في القرون الوسطى. ومؤدّاه كلام الشخصيّة المسرحيّة كلاماً منفرداً مرتفع الصوت تتوجّه به إلى ذاتها وهي أمام الجمهور. ومن أهمّ وظائف «مناجاة الذات» أن تكشف عن أعماق الشخصيّة وطرائق نظرها وهي بصدد التفكير لا سيّما تلك التي تكون مأزومة وتبحث عن مخرج من أزمتها. ومنها أيضاً أن تستعطف الشخصيّة المسرحيّة المذنبة الجمهورَ من نحو ما قام به «ماكبث» في مسرحيّة "شكسبير".

ولئن تقلّص استعمال هذا المصطلح في المسرح بعد تراجع المسرح الشعريّ فإنّه ظهر في بعض النصوص السرديّة(•) باعتباره طريقة من طرائق عرض أفكار الشخصيّة لاسيّما في الرواية(•) التقليديّة. وهو شكلٌ من أشكال الخطاب المباشر(•) الذي تتّجه به الشخصيّة إلى ذاتها. ومن أهمّ النصوص(•) الملائمة لمناجاة الذات النصوص ذات الصبغة الميلودراميّة المثيرة للعواطف (Katie Wales, 1989).

إنّ مناجاة الذات بهذا المعنى ليست إلّا وجهاً من وجوه المونولوغ(•) في الرواية المعاصرة لا سيّما الرواية التي تهتمّ بأحوال الوعي لدى الشخصيّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تلفّظ، خطاب مباشر، مونولوغ، نصّ سرديّ.

م. م. خ.

**مناجاتيّة** راجع **مونولوغيّة** *(Monologisme/Monologism)*

**مناورة** راجع **إيعاز** *(Manipulation/Manipulation)*

## منطق الأعمال *Logique des actions/Logic of Actions*

منطق الأعمال(•) من المفاهيم التي استخدمها "تودوروف" (Todorov, 1966)لمقاربة أعمال القصّة(•) في ذاتها أي مقطوعة الصلة بسائر مقوّمات الحكاية(•) والخطاب. وهو وليد استقراء قصص بيّن أنّ تعاقب الأعمال فيها يخضع لمنطق مّا. وللتعرّف إلى منطق الأعمال في القصّة تمّت محاولات أهمّها ما ذكره تودوروف (نفسه):

المحاولة الأولى قام بها الإنشائيّون الكلاسيكيّون. وتتمثّل في تتبّع مظاهر التكرار في القصّة. ففي كلّ قصّة نزوع إلى التكرار سواء تعلّق الأمر بالأعمال أو بالشخصيات(•) أو بتفاصيل الوصف(•). ويتّخذ قانون التكرار أشكالاً خاصّة مختلفة منها التضادّ (Antithèse) والتدرّج (Gradation) والتوازي. ويقتضي إدراك التضادّ وجود تطابق جزئيّ بين طرفيْه. ومن أمثلته في الرواية الترسّليّة(•) ما يُلاحظ من اتّفاق واختلاف بين الرسائل المتعاقبة المتعدّدة المصدر وما يُدرك من تناقض في مستويَيْ المضمون واللهجة في صورة صدور الرسائل عن شخصيّة واحدة.

ويتمثّل التدرّج في تكرّر العمل تكرّراً يحمل في طيّاته كلّ مرّة شيئاً جديداً كأن تعبّر رسائل شخصيّة مّا عن العاطفة نفسها التي تُكنّها لشخصيّة أخرى. ويكون التدرّج حين تحمل كلّ رسالة قرينة إضافيّة على هذه العاطفة. أمّا التوازي فهو الشكل الأكثر انتشاراً

لمبدإ التطابق. ويتشكّل كل تواز، على الأقلّ، من مقطعيْن يحويان عناصر متشابهة وأخرى مختلفة. ويمكن تمييز ضربيْن رئيسيْن من التوازي: أحدهما هو توازي خيوط الحبكة(*) ويخصّ الوحدات الكبرى للقصّة وثانيهما هو توازي الصيغ القوليّة (Formules verbales). ومن أمثلة الضرب الأوّل أنّ أحمد عاكف كان يقف خلف نافذته منتظراً ظهور جارته نوال وبظهورها دار بينهما حوار صامت. ولمّا عاد أخوه رشدي من الصعيد صار ينجز العمل نفسه. ولكنّ مآل العلاقتين اختلف بسبب جرأة رشدي وشبابه ووسامته (نجيب محفوظ، خان الخليلي). ويقوم الضرب الثاني على تشابه بين صيغ قوليّة نُطِق بها في ظروف متطابقة. ومن أمثلته أن تكتب شخصيّة نسائيّة: "يجب أن أنهي هذه الرسالة فقد دقّت الساعة الواحدة صباحاً وحان موعد قدومه". وفي اللحظة نفسها تكتب أخرى: "عبثاً أحاول أن أستفيض في الكتابة إليك. ولكنّ قرب حلول موعده يحول دوني والتفكير في أيّ شيء آخر". في هذين الشاهدين تشابه في الصياغة والموقف. فنحن حيال امرأتين تنتظران الرجل نفسه.

وتمّت المحاولة الثانية لوصف منطق الأعمال على أيدي دارسي الفولكلور دراسة بنيويّة. وأفرزت نماذج تحليل منها النموذج الثلاثيّ (Modèle triadique) الذي عرضه "تودوروف" بتبسيط إذ هو وليد تصوّر "كلود بريمون". وفي هذا التصوّر تتكوّن القصّة برمتها من تسلسل قصص صغرى (Micro-récits) أو اندراج بعضها في بعض (Emboîtement). وتتكوّن كلّ قصّة صغرى من ثلاثة أعمال (أو عملين أحياناً) يكون وجودها إجباريّاً وتكون منسجمة نسبيّاً ويسهل عزلها عن غيرها. ولعلّ قصص العالم كلّها مكوّنة، حسب هذا التصوّر، من تصريف لحوالى عشر قصص صغرى ذات بنية قارّة قد توافق عدداً ضئيلاً من المواقف الأساسيّة في الحياة مثل "الخداع والعَقد والحماية".

أمّا المحاولة الثالثة فتنسب إلى "تودوروف" (Todorov, 1969). وقد تجسّمت في تقسيم خيط الحبكة إلى جمل قصصيّة تأتلف في ما بينها لتكوّن مقطعاً سرديّاً(*) يقوم منطق الأعمال فيه على روابط زمنيّة وسببيّة في الآن نفسه. فالاضطراب يخلّ بالتوازن ويؤدّي إلى الاختلال. وهذا الوضع الجديد يتطلّب ردّ فعل ينجم عنه إحلال توازن جديد.

إنّ البحث عن منطق الأعمال يتيح استخلاص البنية العامّة التي تقوم عليها حبكة القصص. ويكون البحث أيسر كلّما كان بناء القصّة نازعاً إلى الأشكال البنائيّة التقليديّة. فالظفر بمنطق للأعمال يعسر بل قد يستحيل في القصص التي تتفتّت فيها الحبكة وتتشظّى.

◄ **الموادّ ذات الصلة. ـ عمل، قصّة، حكاية، حبكة، مقطع سرديّ، جملة قصصيّة.**

م. ن. ع

## منظور سرديّ *Perspective narrative/Narrative Perspective*

المنظور السرديّ مبحث من مباحث الصيغة(*) يخصّ العلاقة بين السرد(*) والحكاية(*). وهو، شأنه شأن المسافة(*)، نمط تنظيم للمعلومة متولّد من اختيار وجهة نظر(*) حصريّة أو عدم اختيارها (Genette, 1972). فالمنظور موقع يتمّ انطلاقاً منه التبئير(*) (Ronen, 1990). وهو يقتضي ذاتاً مدركة (أو مبئّراً(*)) للعالم الروائيّ عن طريق الحواسّ الخمس و/أو الذهن هي الراوي(*) أو شخصيّة(*) مّا. ويستوجب أيضاً موضوع إدراك (أو مبأّراً(*)) وعمقاً قد يكون محدوداً وقد يمتدّ إلى ما لا نهاية له (Lintvelt,[1981], 1989).

وقد ربط "لنتفلت" (نفسه) عمق المنظور بكمّ المعلومات أو المعارف حول الموضوع المدرَك. إلّا أنّ "راباتال" (Rabatel, 1998) خالفه الرأي. ففصل بين حجم المعارف أو كمّها وعمق المنظور. فقد تكون المعارف كثيرة وعمق المنظور محدوداً بسبب تقيّد المبئّر بمكان الإدراك وزمانه مثلما يظهر في هذا الوصف(*) المفصّل: "ثمّ بلغوا [آل عاكف] مخبأ العمارة - البدروم- وكان مضاء بمصباح خافت، مغطّاة نوافذه بستائر كثيفة سوداء، واعتمد سقفه على عمد أفقيّة قامت على عمد حديديّة رأسيّة، ووضعت حول جدرانه أكياس من الرمل [...] (نجيب محفوظ، خان الخليلي). وقد يظلّ حجم المعارف على حاله في حين يمتدّ عمق المنظور نسبيّاً بمجرّد تجاوز المبئّر لمكان الإدراك وزمانه اعتماداً على معرفة سابقة بالمبأّر كأن يحوّر الراوي الشاهد السابق فيقول: "وكان مُضاء -كعادته- بمصباح خافت [...]". وقد يكون حجم المعارف صغيراً وعمق المنظور ممتدّاً كما يظهر في هذا الشاهد: "ثمّ تبيّن له [أحمد عاكف] أنّ سطحيْ العمارتيْن متّصلان في أكثر من نقطة وأنّ أطباقهما المتقابلة متّصلة كذلك بالشرفات ممّا جعله يحسب أنّهما عمارة واحدة ذات جناحيْن" (نفسه). ففي هذا المثال جاء عمق منظور الشخصيّة المبئّرة محدوداً في حين امتدّ عمق منظور الراوي المبئّر فأتاح له تخطئة الشخصيّة بفضل معلومة يتيمة تضمّنها الفعل "يحسب".

إنّ المنظور السردي مبدأ من مبادئ تنظيم النصّ السردي(*) غير منبتّ عن رؤية للفنّ وللعالم.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ صيغة، سرد، حكاية، مسافة، وجهة نظر، تبئير، مبئّر، مبأّر.

م. ن. ع

## منوال الفواعل

*Modèle actantiel/Actantial Model*

استنبط "غريماس" (Greimas, 1966) هذا المصطلح بعد اطّلاعه على كتاب "مورفولوجيا الخرافة" لـ"بروب". وقد كان بيّن فيه أنّ الوظائف(•) (Fonctions) التي تنطوي عليها الخرافات العجيبة يمكن أن تجمع في دوائر عمل (Sphères d'action) بحسب القائمين بها. وقد حدّد "بروب" هذه الدوائر بسبع، هي:

- دائرة المعتدي
- دائرة الواهب
- دائرة المساعد
- دائرة الأميرة (أو الشخص الذي يُبحَث عنه) وأبيها
- دائرة المرسل
- دائرة البطل
- دائرة البطل المزيّف

وبناء على ذلك سعى "غريماس" إلى تعميم هذه الدوائر وتعميق بعدها التجريديّ بما جعلها أداة لتبيّن حركة السرد في مختلف تجلّياتها. وبنى منوالاً سداسيّ الأقطاب يترابط كلّ زوجيْن من مكوّناته بعلاقة مخصوصة:

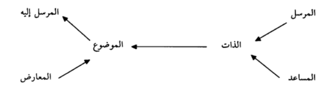
- علاقة الرغبة: تربط بين الراغب أي الذات والمرغوب فيه أي الموضوع. وهذا المحور هو أساس الملفوظ السرديّ(•) الأوّليّ، أي ملفوظ الحالة(•) الذي تكون فيه ذات الحالة(•) متّصلة بموضوع قيمة(•) أو منفصلة عنه. كما تتجلّى هذه العلاقة في مستوى ملفوظ الفعل(•) من خلال التحوّل الذي يمكن أن يصيب الذات الفاعلة(•) في صلتها بالموضوع، ممّا ينتج عنه تحوّل اتّصاليّ أو تحوّل انفصاليّ.

- علاقة التواصل: تربط بين واهب البحث أو المرسِل(•) والمرسَل إليه(•) من خلال الذات وموضوع القيمة. فالمرسل ينشئ عقداً مع المرسل إليه، إذ المرسل هو الذي يجعل الذات راغبة. أما المرسل إليه فهو الذي يتلقّى موضوع البحث.

- علاقة الصراع: تربط بين المساعد(•) الذي يعين الذات على الحصول على الموضوع والمعارض(•) الذي يعرقل مسعى الذات إلى امتلاك الموضوع. ويمكن لعلاقة الصراع أن تحول دون تحقيق علاقة الرغبة وعلاقة التواصل معاً.

على أنّ "غريماس" يبيّن أنّ المحورين الأساسيّين في هذا المنوال هما محور

الرغبة ومحور التواصل. ويسعى إلى إبراز حركيّة الفواعل وتراتبيّتها ضمن المنوال الذي اقترحه من خلال الترسيمة التالية:




◄ الموادّ ذات الصلة. ـ فاعل، ممثّل، ملفوظ سرديّ، وظيفة، مرسل، مرسل إليه، مساعد، معارض، ملفوظ حالة، ذات حالة، ملفوظ فعل، ذات فاعلة، موضوع قيمة.

م. ق.

**مُهمت** راجع **مُضمر** *(Sous-entendu/Assumption)*

## موتيف *Motif/Motif*

مصطلح كان يستخدم في عدد من اللغات الأوروبيّة للدلالة على السبب وعلى العلّة المتحكّمة في حركة الإرادة الإنسانيّة. ثمّ انتقل اللفظ إلى مجال الموسيقى فدلّ على أصغر سطر موسيقيّ متواتر يتميّز به النغم أو اللحن. أمّا في مجال الفنون الجميلة والعمارة فإنّ الموتيف يعني كلّ عنصر تزيينيّ أو زخرفة إضافيّة تتكرّر في عمل فنّي. وكان علماء الفولكلور أوّل من نقل كلمة الموتيف إلى حقل الدراسة الأدبيّة، وعنهم أخذها الشكلانيّون الروس واستخدموها للدّلالة على الوحدة السرديّة الدنيا التي يمكن أن يُتّخذ تكرُّرُها الوظيفيّ في قصّة(•) واحدة أو في عدد من القصص علامة دالّة على الجنس الأدبيّ(•) الذي تنتمي إليه. ويتولّى البناء صياغة الصلة بين الموتيفات، فيوردها في نظام تدرّجي أو لولبيّ أو حلقيّ أو غير ذلك.

ولعلّ ما زاد الإحاطة بمعنى الموتيف عسراً أنّ هذه الكلمة يمكن أن تدلّ على ما

تكرّر في الخطاب سواء كان لفظة أو جملة أو موقفاً أو موضوعاً أو صورة أو مفهوماً أو فكرة. وقد ميّز "توماشيفسكي" (Todorov, 1966) بين الموتيفات الحركيّة التي تغيّر موقفاً، والموتيفات الجامدة التي لا تغيّر أيّ موقف. كما ميّز بين الموتيفات المترابطة التي إذا أسقط أحدها اختلّ التتابع والموتيفات الحرّة التي لا يصيب حذفها تتابع الأحداث(*) الزمنيّ والسببيّ بخلل.

ومن الموتيفات التي ذكرها الشكلانيّون: التقابل، والاستحالة الزائفة، والصراع بين الأب وابنه، والمجرم الذي لا يمكن القبض عليه، والمجرم رغم أنفه. ويتّخذ الموتيف في الخرافات صوراً شتّى فيكون أداة سحريّة كمصباح علاء الدين أو عبارة ذات مفعول تحويلي من قبيل "افتح يا سمسم" أو قدرات خارقة كتغيير المظهر أو اختراق الجدران.

وبإمكاننا أن نجري مفهوم الموتيف على الأدب العربيّ القديم إذ هو يساعدنا على تبيّن عدد من الخصائص التي تنفرد بها مجموعة من النصوص في مستوى الحكاية(*) ومنطق الأعمال(*). من ذلك أنّ أخبار العشاق توظّف عدداً من الموتيفات التي تتخلّل الروايات العذريّة دون اعتبار لاختلاف الشخصيّات ولا لاختلاف الإحداثيّات التي تتحرّك ضمنها. ومن هذه الموتيفات يمكن أن نذكر التعرّف عن طريق الخاتم، وهو يحدث عادة حين يريد العاشق أن يتّصل بحبيبته رغم الحظر المفروض عليهما، فيرسل إليها خاتمه مع أحد الخدم أو الرعاة فتتعرّف عليه ومن ثمّ يتمّ اللقاء.

وقد أفاد "بروب" من مفهوم الموتيف وانطلق منه لاقتراح مصطلح الوظيفة(*) التي اعتبرها الوحدة الدنيا في الخرافة.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ وظيفة، قصّة، جنس أدبيّ، خطاب، حدث، حكاية، منطق الأعمال.

م. ق.

**موجز** راجع **مجمل** *(Sommaire/Summary)*

## موصوف له

*Descriptaire/Described Person*

الموصوف له هو متلقّي الوصف(*) في النصّ السردي(*) أي إنّه نظير الواصف(*). ويكون، بحكم هذه الصفة، إمّا من خارج الحكاية(*) أو مضمّناً فيها(*). وفي الحالة الأولى يكون نكرة وتكون القرائن المحيلة إليه خفيّة. إلّا أنّ بعضها قد يتجلّى في معلنات وصف من قبيل ما جاء في قول ميخائيل: "وبمجرّد أن عبرتُ باب المطبخ انخطف بصري، وتوقّفتُ، مسحوراً" (الخرّاط، ترابها زعفران). فالمعلنان "انخطف بصري" و"مسحوراً" موجّهان إلى الموصوف له. وهما لا يشوّقانه إلى الموصوف بقدر ما يشوّقانه إلى الوصف نشاطاً لغويّاً فنيّاً ذا بعد جماليّ. فالواصف يرغب في إشراك الموصوف له في اللذة التي يشعر بها وهو يصف. وهذا قد يعني أنّ الوصف "منبع لذّة سواء عند إنتاجه أو عند استهلاكه" (Hamon, 1993).

أمّا الموصوف له المضمّن في الحكاية فيكون والواصف شخصيّتيْن(*) مشاركتيْن في الأحداث(*). وغالباً ما يكونان طرفيْن في حوار مباشر. فيكون الوصف وصفاً عن طريق القول مثلما يتجلّى من هذا التدخّل(*) المأخوذ من حوار(*) بين بغيّ وطبيبها: "كان والدي -رحمه الله - رجلاً من غير هذا الجيل: شديد الغيرة، شديد المحافظة على العادات البِلْدِيَّة [الحضريّة] القديمة، شديد التزمّت، ثقة، وَرِعاً وَرَعاً شديداً ومغالياً" (علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي).

إنّ الموصوف له من خارج الحكاية وغير المشارك في الأحداث ليس عوناً سرديّاً(*) مستقلاً بذاته وإنّما هو دور يتقمّصه المرويّ له(*) الخارجيّ وغير المشارك دون أن يفقد دوره سامعاً تُروى له الحكاية(*). والأمر نفسه يصحّ بالنسبة إلى الموصوف لهم الذين يحتلّون سائر المستويات السرديّة(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ وصف، واصف، مستويات سرديّة.

م. ن. ع

## موضوع جهيّ

*Objet modal/Modal Object*

إنّ مدار السرد على علاقة الرغبة التي تربط بين الذات والموضوع. ويميَّز في المواضيع بين نوعين: موضوع القيمة(*) والموضوع الجهيّ. تطلق صفة الجهيّ على

الموضوع الذي يكون الحصول عليه ضروريّاً لتحقيق كفاءة(*) الذات الفاعلة(*) لإنجاز تحوّل رئيسيّ.

والموضوع الجهيّ يمكن أن يتمثّل في إرادة الفعل(*) أو القدرة على الفعل مثلاً، ويمكن أن يتجسّد في الأداة السحريّة التي تنطوي في الخرافات العجيبة على صيغة استطاعة الفعل(*). ومعنى ذاك أنّ الذات لا تحصل على موضوع القيمة الذي تسعى في طلابه إلّا إذا امتلكت الكفاءة التي تخوّل لها ذلك، والذي يحقّق تلك الكفاءة هو الموضوع الجهيّ. من ذلك ما نجده في أخبار عروة ابن حزام الذي كان يريد أن يتزوّج ابنة عمّه عفراء، ولكنّ عمّه اشترط عليه أن يأتي بمهر غال (الأصفهاني، الأغاني). فعروة هو الذات، وعفراء موضوع القيمة، والمهر هو الموضوع الجهيّ. وفي عدد من القصص يغدو الموضوع الجهيّ المحور الرئيسيّ الذي عليه مدار البحث.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ موضوع قيمة، إنجاز، كفاءة، فعل، ذات فاعلة، إرادة الفعل، استطاعة الفعل، برنامج سرديّ.

م. ق.

## موضوع صيغيّ راجع موضوع جهيّ *(Objet modal/Modal Object)*

## موضوع قيمة *Objet valeur/Value Object*

إنّ مدار السرد على علاقة الرغبة التي تربط بين الذات والموضوع. ويميّز في المواضيع بين نوعيْن الموضوع الجهيّ(*) وموضوع القيمة(*).

وموضوع القيمة عند "غريماس" (Greimas, 1966) هو الموضوع الرئيسيّ الذي عليه مدار التحوّل. ذلك أنّ الإنجاز(*) الرئيسيّ يقوم على تغيير العلاقة بين ذات الحالة(*) وموضوع القيمة. فإذا وجدنا ذات الحالة في بداية البرنامج السرديّ(*) فقيرة وفي نهايته غنيّة جاز لنا أن نعتبر المال موضوع قيمة كانت ذات الحالة منفصلة عنه وأصبحت في نهاية التحوّل متّصلة به.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ موضوع جهيّ، موضوع قيمة، إنجاز، ذات حالة، برنامج سرديّ، منوال فواعل.

م. ق.

## موقع سرديّ راجع مقام سرديّ

*(Situation narrative/Narrative Situation)*

## مونولوغ

*Monologue/Monologue*

أصل المونولوغ أن يكون على خشبة المسرح حيث تخاطب الشخصيّة(*) الممثّلة نفسَها. وهو وسيلة بها يُبْرِز المؤلّف(*) أفكارَ الشخصيّة وأحاسيسها واضطراباتها.

والمونولوغ تقنية من تقنيات القصص الحديث تسمّيها دوريت كُونْ (Cohn, 1981) المونولوغ المنقول. وتعني به إيراد أفكار الشخصيّة إيراداً حرفيّاً مثلما تمّ تلفيظها (Verbalisation) في ذهن الشخصيّة. ويسمّي جونات (Genette, 1972,1983) هذه التقنية خطاباً منقولاً. ويطلق عليها غيره تسمية مونولوغ داخليّ. وقد رفضت "كُونْ" التسميتيْن كلتيهما معتبرة إيّاهما غير دقيقتيْن. فمصطلح الخطاب المنقول يُطلَق على أفكار الشخصيّة وعلى أقوالها جميعاً. وترى أنّ وصف المونولوغ بكونه داخليّاً هو من قبيل الحشو إذ إنّ كلّ مونولوغ داخليّ ضرورة. ومع ذلك استخدمت كُونْ أحياناً عبارة المونولوغ الداخليّ بسبب شيوعها في الدراسات النقديّة.

وترى كُونْ (Cohn, 1981) أنّ المونولوغ المنقول يختلف عن الحوار الخارجيّ من جهتيْ اللغة والضمير النحويّ. وهذا المونولوغ يستخدم، خلافاً للحوار التخييليّ، لغة لا يمكن مقارنتها بأيّ لغة كائنة خارج الأدب. وقد غامر بعض الروائيّين من أمثال جويس (Joyce) وانزاحوا عن أنموذج المحادثة العاديّة. فجاءت المونولوغات عندهم نتفاً من جمل ودُفَعاً من الأسئلة بلا أجوبة ومن التعجّب والنداء. وخلافاً للحوار التخييليّ فإنّ هذا الضرب من المونولوغ يتيح استخدام ضميريْ المتكلّم والمخاطب المفرديْن المحيليْن إلى ذات واحدة مثلما يتبيّن من هذا الشاهد: "وأجال في المكان نظرة زائغة. مكان مزدحم وفيه إغراء للمخبرين. يجب ألّا تسبقني الحوادث. إنّهم يتفحّصون الآن البدلة وهناك الكلاب. وأنت هنا عار معرّض للأبصار. وإن يكن طريق الصحراء ملغّماً فعلى خطوات يقع وادي الموت. وسأقاتل حتّى الموت" (نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب).

وممّا هو من طبيعة المونولوغ الداخليّ، علاوةً على المونولوغ المنقول، ما يسمّيه "جونات" (Genette, 1972) خطاباً فوريّاً(*) وما تسمّيه كُونْ (Cohn, 1981) مونولوغاً

مستقلاًّ(*). وهو ذاك الذي ينبثق في النصّ السردي(*) انبثاقاً دون سابق إعلام من الراوي(*)، فلا يكون مسبوقاً بمعلنات القول. ومن سماته التقطّع الزمنيّ واسترسال الأفكار استرسالاً يقتضيه ما يُسمّى تيّار الوعي(*) أو تيّار الأفكار من تلقائيّة ومن سعي أحياناً إلى التحلّل من مقتضيات التركيب النحويّ والنظام المنطقيّ. فقد استنبط الروائيّون الغربيّون، منذ أواسط القرن التاسع عشر، طرائق جديدة تهدف إلى التخفيف من حدّة التغاير التلفّظي والقطيعة التركيبيّة بين الخطابين الناقل والمنقول. فتوافر ضرب من الاسترسال التركيبيّ بفضل إدراج خطاب الشخصيّة في السياق الوارد بضمير(*) الغائب دون اللجوء إلى علامات طباعيّة أو إلى أيّ معلن من معلنات القول. فيقع الانتقال مباشرة من خطاب الراوي إلى خطاب الشخصيّة ومنه إلى خطاب الراوي كما في هذا الشاهد: "وارتدى [سعيد مهران] بدلة الضابط على سبيل التجربة [...] مدينة الصمت والحقيقة. ملتقى النجاح والفشل والقاتل والقتيل. مجمع اللصوص والشرطة حيث يرقدون جنباً إلى جنب في سلام لأوّل ولآخر مرّة. وشخير نور يبدو أنّه لن ينقطع إلّا حين تستيقظ عند الأصيل. وستبقى أنت في هذا السجن حتّى ينساك البوليس، ولكن هل ينساك البوليس حقّاً ؟ [...] وسمع تثاؤباً كالتأوّه فتراجع عن شيش النافذة" (نفسه).

وقد تناول عُلماء القصص التلفّظيّون المونولوغ وسمّوه تسمية أخرى أيضاً هي العرض (Citation) الذي ينقل أفكار الشخصيّة وأقوالها نقلاً أميناً. ويقتضي هذا الشكل السرديّ عندهم قطيعة تلفّظيّة بين تلفّظ الراوي وتلفّظ الشخصيّة. وينجم عن ذلك نوعان تلفّظيّان متباينان صوتاً(*) ومقاماً(*) من ناحية أنّ صوت الراوي ومقام قوله غير صوت الشخصيّة والمقام الذي تكلّمت فيه. ومن نحو ذلك هذا القول المونولوغيّ: "قال لنفسه: ما هذا؟ هل أُبشَّر؟ أنا أجنّ في سريرتي الخبيثة مبشّراً لا يكلّ يتوق إلى أن يصعد على المنبر؟ يائساً من البشارة ما زلت أبشّر بماذا؟" (إدوار الخرّاط، الزمن الآخر). فأصل هذا الشاهد هو «أنا الراوي أقول الآن وهنا قال ميخائيل لنفسه في زمن مضى: ما هذا...». وليس المضارع الدالّ على الحاضر في قول الشخصيّة إلّا محيلاً على زمن تلفّظيّ حَصَلَ قبل زمن تلفّظ الراوي وهو ينقل قول الشخصيّة. فهو إذاً تلفُّظ مُضَمَّنٌ في تلفّظ.

ويميّز التلفّظيّون بين نوعين من المونولوغ: المونولوغ المنقول وهو من قَبِيلِ المونولوغ الذي سمّوه عَرْضاً، والمونولوغ المسرد(*) وهو بمثابة الخطاب غير المباشر الحرّ(*). ويتميّز المونولوغ عندهم بالخصائص التالية:

-كونه خطاباً توجّهه النفس إلى ذاتها.
-كون المتكلّم فيه يعلن عن نفسه بضمير المتكلّم، كما يمكن أن يخاطب الآخر في نفسه، فيصبح التفاعل القوليّ(•) ذاتيّاً.
-الراوي وهو يعلن عن قول الشخصيّة قد يكون محايداً أو يوهم بذلك. ولكن كثيراً ما يتدخّل في الأقوال المعروضة من ناحية أنّه يختار المناسبة تكون في صالح الشخصيّة أو في غير صالحها ليعرض هذا القول أو ذاك (Rivara, 2000).

إنّ المونولوغ سواء كان داخليّاً دوماً (Cohn, 1981) أو منطوقاً أحياناً (Genette, 1972) تقنية تسمح بالاطّلاع المباشر على الأفكار الحميمة للشخصيّة. وتساهم في بناء هذه الشخصيّة وفهم عوالمها. وتتيح ضرباً من الاسترسال التركيبيّ لا نجد له مثيلاً إلّا عندما تُنقل الأقوال المنطوقة في الخطابين المباشر الحرّ(•) وغير المباشر الحرّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ خطاب فوري -مونولوغ مستقلّ -تيّار الوعي -مونولوغ مسرّد - خطاب مباشر حرّ -خطاب غير مباشر حرّ.

م. م. خ/ م. ن. ع

## مونولوغ تذكّري *Monologue remémoratif/Recalling Monologue*

المونولوغ التذكّريّ (Cohn, 1981) جنس متفرّع من المونولوغ المستقلّ(•) تهتمّ به الشخصيّة(•) المتكلّمة بتجربتها الماضية فقط. وتبعاً لذلك تخلو لحظة التلفّظ(•) من كلّ تجربة راهنة متزامنة مع التذكّر. ويختلف الحيّز النصّي للذكريات من رواية إلى أخرى. ومهما يكن حجم هذا الحيّز فالماضي يُلحَق دوماً بحاضر التلفّظ ويولّد تعاليق وتقويمات أكثر ممّا يولّده مجرّد سرد(•).

وقد لاحظت "كُونْ" أنّ النقّاد الذين يعتبرون هذا الجنس قصّة(•) بضمير المتكلّم وأولئك الذين يُسمّونه مونولوغاً داخليّاً يجهلون خصوصيّة بنيته جهلاً تامّاً. فهو يحتلّ، في نظرها، موقعاً بين جنسيْن يجدر تعيينه بوضوح قبل حدّه. ففيه تتوافر كلّ السمات المميّزة للخطاب الموجّه إلى الذات (غياب التقديم الصريح والبدء من وسط الأشياء والخطاب غير المرجعيّ والتركيب الاختزاليّ والمعجم الخاصّ بالمتكلّم). ولكنّه ينفرد بوقوع لحظة التذكّر في حاضر غير محدّد ولعلّه متجدّد إلى ما لا نهاية له. وهو يتميّز من غيره ببنية لا تخضع للتسلسل الزمنيّ. ويتمتّع بخاصّية بنيويّة تتمثّل في الأهمّية التي

تكتسبها وظيفة أحدث واقعة تعود إلى الذاكرة إذ تؤدّي دور قادح يسمح لسيل من ذكريات ماض أبعد بأن ينبعث في الذهن. وهذه الذكريات التي يمكن أن تراوح من الطفولة الغضّة أو حتّى من التاريخ العائليّ السابق للولادة إلى الأحداث الحاسمة في سنّ الكهولة ترد فجأة دون ترتيب ووفق ضرب من الكولاج(*) الزمنيّ.

ويقع المونولوغ التذكّريّ في نقطة تقاطع بين المونولوغ السيرذاتيّ(*) والقصّ التذكريّ(*) إذ هو يستعير من المونولوغ السيرذاتيّ شكله بوصفه مونولوغاً ويستعير من القصّ التذكريّ الامتياز الذي تتمتّع به الذاكرة من جهة خلقها زمنيّة مهشّمة بفضل حرّيّة الانتقال بين الفترات الماضية ويسره. وقد أبرز "كلود سيمون" (Claude Simon) ما بين القصّ التقليديّ والمونولوغ التذكّريّ من تباين. فأكّد أنّ الأحداث(*) في الأخبار التاريخيّة تُسرَد حسب تسلسل(*) وقوعها. وذلك خلافاً للمونولوغ التذكّريّ حيث لا يحاول المؤلّف سرد حكاية(*) بقدر ما يسعى إلى وصف الأثر الذي تركته تلك الحكاية في ذاكرة وحساسيّة" (Cohn, 1981).

إنّ هذا المونولوغ بوصفه شكلاً تذكّريّاً هو أقرب أنواع المونولوغ المستقلّ إلى السيرة الذاتيّة(*). إلّا أنّه يتميّز منها بخلقه، في الوقت نفسه، وهمَ انسياب مسترسل للأفكار.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ مونولوغ مستقلّ، تلفّظ، سرد، قصّة، مونولوغ سيرذاتيّ، قصّ تذكّريّ، حكاية، سيرة ذاتيّة.

م. ن. ع

## مونولوغ داخليّ مستقلّ راجع مونولوغ مستقلّ

***(Monologue intérieur autonome/Autonomous Interior Monologue)***

## مونولوغ داخليّ منقول راجع مونولوغ

***(Monologue intérieur rapporté/Reported Inner Monologue)***

## مونولوغ درامي راجع مونولوغ *(Monologue dramatique/Dramatic Monologue)*

## مونولوغ سيرذاتيّ *Monologue autobiographique/Autobiographical Monologue*

المونولوغ السيرذاتيّ (Cohn, 1981) نمط من أنماط السرد(*) يتذكّر فيه متكلّم منفرد ماضيه الخاصّ ويرويه لنفسه مراعياً الترتيب الزمنيّ(*) للأحداث(*). وهو يشترك مع سائر أنواع المونولوغ المستقلّ(*) في سمة مميّزة وحيدة هي إلغاء كلّ طريقة تقديم واقعيّة أي الامتناع عن اللجوء إلى خلق وضعيّات تبرّر مصدر المادّة المرويّة من قبيل العثور على مخطوط. وهذه الخاصّيّة ضروريّة ولكنّها غير كافية لتوفير وهم التدفّق الفجئيّ للأفكار الذي ترتبط به تلك الأنواع. كما أنّه يختلف عن القصّ التذكّريّ(*) المتميّز باحترامه طريقة التقديم التقليديّة وخضوعه لترتيب معيّن لا يعتمد التسلسل الزمنيّ لحياة مّا بل يقوم على التداعيات التي توفّرها الذاكرة.

وسرْد شخصيّة(*) مّا حياتها الخاصّة لنفسها لا يبدو أمراً مقنعاً من الزاوية النفسيّة اللهمّ إلّا إذا كانت هذه الشخصيّة تهدف إلى الاعتراف لنفسها أو لغيرها بما كانت ارتكبته من أخطاء. وبذلك فغياب السامعين لا يحول دون بقاء هذا الضرب من المونولوغ في إطار التواصل سواء كان تواصلاً مع الذات الحاضرة أو كان تواصلاً مؤجّلاً مع الآخر.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرد، مونولوغ مستقلّ، قصّ تذكّريّ.

م. ن. ع

## مونولوغ مستقلّ *Monologue autonome/Autonomous Monologue*

المونولوغ المستقلّ، حسب كُونْ (Cohn, 1981)، جنس سرديّ خاصّ جدّاً يتكوّن كلّه من أفكار شخصيّة(*) متخيّلة تنتهي إلى القارئ(*) مباشرة أي دون وساطة أيّ راوٍ(*). وهي تُطلَق عليه أيضاً تسمية "المونولوغ الداخليّ المستقلّ" لأنّ هذه التسمية تعبّر بدقّة، حسب رأيها، عن علاقة التطابق والاختلاف التي تربطه بالمونولوغ (الداخليّ) المنقول(*).

وقد ابتدعت مصطلحيّ "المونولوغ المستقلّ" ومرادفه "المونولوغ الداخليّ المستقلّ" لتعويض المصطلح الشائع "المونولوغ الداخليّ" الذي اعتبرته مصطلحاً ملتبساً إذ يُطلَق على ظاهرتيْن شديدتيْ الاختلاف. فالمونولوغ الداخليّ تقنية سرديّة تسمح بالتعبير عن حالات وعي شخصيّة مّا عن طريق الاستشهاد المباشر بأفكارها في سياق سرديّ. وهو أيضاً جنس سرديّ يتكوّن كلّه من اعتراف كائن تخييليّ لنفسه اعترافاً صامتاً.

وقد اعترض جونات (Genette, 1983) على ربط "كُونْ" المونولوغ المستقلّ بالروايات بضمير المتكلّم وحدها لافتاً النظر إلى تناقض الباحثة التي درست المونولوغ المستقلّ في رواية بضمير الغائب هي رواية "عوليس" (Ulysse) لـ"جويس" (Joyce). وهذا يعني أنّ المونولوغ المستقلّ قد يشغل نصّاً روائيّاً برمته، وقد يشغل جزءاً منه. وفعلاً فالنصوص المنجزة تبيّن أنّ المونولوغ المستقلّ هو من التقنيات السرديّة المستخدمة أيضاً في روايات(*) يغلب عليها السرد(*) بضمير(*) الغائب مثلما يتجلّى من هذا الشاهد المقتطف من مونولوغ ممتدّ على أكثر من تسع صفحات يفتتح رواية بضمير الغائب: "أيّهما أفضل؟ الخنجر أم المسدّس؟ أطعنة في القلب أم طلقة في الرأس؟ مع رجل مثله، سوف تكون الطلقة رأفة به. هل يستحقّ هذه الرأفة؟ كلّا. الأفضل أن أطعنه في عنقه [...] وفكّر وضّاح وهو يلقي نظرة على وجه السائق المنعكس في المرآة الصغيرة [...]" (هشام القروي، أعمدة الجنون السبعة).

ولهذا الجنس خاصيّات بنيويّة من قبيل استحواذ صوت الشخصيّة المتكلّمة على صوت الراوي استحواذاً تامّاً من البداية إلى النهاية والمطابقة التامّة بين زمن الحكاية(*) وزمن السرد(*) وتوافر بنية زمنيّة لا يتقدّم فيها الزمن إلّا بشدّ الأفكار بعضها إلى بعض في حركة منتظمة لا تعرف النكوص. فالجريان المنتظم للزمن في المونولوغ المستقلّ شبيه بالبنية الزمنيّة لمشهد في المسرح أو لبنية حوار(*) مباشر في مشهد(*) سرديّ. وذلك خلافاً للسرد العاديّ حيث يُعتبَر الزمن لحظة مرنة يمكن تسريعها كما يحلو للراوي وكلّما حلا له (عن طريق المجمل(*)) أو إبطاؤها (عن طريق الوصف غير المبأّر(*) أو الاستطراد) أو استباقها (عن طريق الاستباق(*) أو السابقة) أو عكسها (عن طريق الارتداد(*) أو اللاحقة).

ويشترك المونولوغ المستقلّ مع السرد الذي تنجزه ذات تروي حكايتها(*) الخاصّة في استخدام ضمير المتكلّم. وهذا الاشتراك يخلق لبساً بين المونولوغ (الداخليّ) المستقلّ والشكل العاديّ للسرد الذي هو هنا السرد بضمير المتكلّم. وقد اقترحت "كُونْ" معايير للتمييز بين شكلي السرد هذيْن. ففي المونولوغ المستقلّ يتمّ إبراز لحظة

التلفّظ(*). وتكون للضمائر النحويّة قيمة إشكاليّة وغير مرجعيّة. وتغيب، في تقديم الأحداث الماضية، صرامة التعاقب الزمنيّ. وتستخدم بنى لغويّة ليست هي ببنى التواصل من قبيل التعجّب والسؤال البلاغيّ اللذيْن يضفيان على خطاب الشخصيّة كثافة وجدانيّة تغيب معها كلّ صياغة إثباتيّة محض وكلّ سرد صريح لما حدث وما سيحدث. ويختفي التبريرُ الواقعيُّ لمصدر النصّ المميَّزُ، عادة، للروايات بضمير المتكلّم إذ إنّ هذه الروايات تُقدَّم في صورة مذكّرات مكتوبة أو قصّة مكتوبة كانت، في الأصل، شفويّة ثم كتبها سامع. فهذا النمط من المونولوغ لا يمكن أن يوفّر الإيهام بأنّه يعبّر عن تدفّق أفكار إلّا إذا تخلّى عن وهم علاقة سببيّة بين لغة داخليّة ونصّ مكتوب (نفسه).

ورغم هذه المعايير الواضحة فقد لاحظت "كُونْ" أنّ عدداً لا بأس به من الروايات بضمير المتكلّم يتعمّد إبقاء مصدره ضبابيّاً أو أنّ المصدر فيه غامض غير محدّد لا بل متناقض. وهذا اللبس يقرّب كثيراً أمثال هذه النصوص من المونولوغات المستقلّة. ويجعل منها غالباً موضوع خلافات حدوديّة.

إنّ المونولوغ المستقلّ يسمح بالتمثيل المباشر لوعي شخصيّة مّا وبالتعبير عن أحداث تجري متزامنة مع تلفّظها أي إنّها تحدث داخل زمن المونولوغ إلى حدّ أنّ التلفيظ (Verbalisation) لا يعبّر عن الأحداث(*) في وعي فقط ولكنّه يعبّر أيضاً عن الحدث نفسه. وممّا يتميّز به المونولوغ المستقلّ سرعة تقلّب الأزمنة تبعاً لتذكّر المتكلّم أو تعبيره عن أفكار عامّة أو تصوّره المستقبل أو النظر في وضعه الراهن.

► **الموادّ ذات الصلة**. ـ مونولوغ منقول، مونولوغ، تلفّظ، حركات سرديّة.

م. ن. ع

## مونولوغ مسرّد

***Monologue narrativisé/Narrated Monologue***

المونولوغ المسرّد (Cohn, 1981) تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخليّة في القصّ بضمير الغائب شأنها في ذلك شأن القصّ النفسيّ(*) والمونولوغ المنقول(*). ويتجلّى المونولوغ المسرّد في تكفّل خطاب الراوي(*) بنقل الخطاب الذهنيّ لشخصيّة(*) مّا. وهذا يعني أنّ هذا الضرب من المونولوغ لا ينتهي إلى المتلقّي مباشرة وإنّما ينتهي إليه عن طريق الراوي. ولا يرى "جونات" (Genette, 1983) مبرّراً لهذا التجديد المصطلحيّ. فما أسمته "كُونْ" مونولوغاً مسرّداً هو عينه ما أسماه هو خطاباً محوّراً(*) (أو منقلاً) بل

إنّ جونات يرى أنّ مصطلح "مسرّد" غير ملائم بما أنّه يعامل المونولوغ معاملة الحدث مثلما هي الحال بالنسبة إلى معاملة الخطاب المرويّ(*) (أو المسرّد(*)) للأقوال المنقولة.

والخلاف بين "كُونْ" و"جونات" لا يخصّ المصطلح بقدر ما يخصّ المفهوم نفسه. فالخطاب المحوّر تسمية تنطبق على الخطابيْن غير المباشر(*) وغير المباشر الحرّ(*) (Genette,1972, 1983) في حين أنّ المونولوغ المسرّد مصطلح يتّصل بالخطاب غير المباشر الحرّ وحده ويتميّز منه، في الآن نفسه، بدقّته في تعيين موضوعه. فمصطلح "كُونْ" يوحي بانتساب هذا الضرب من المونولوغ إلى السرد(*) وإلى الاستشهاد في آن واحد. ويختصّ بالأفكار دون الأقوال المنطوقة. ففي المونولوغ المسرّد يُجري الراوي تحويراً على مونولوغ الشخصيّة يصبح معه ضمير المتكلّم ضمير الغائب وزمن الملفوظ مطابقاً لزمن السرد. ولكنّ الراوي، في المقابل، يعبّر عن الحياة الداخليّة لهذه الشخصيّة بمحاكاة لغتها الخاصّة. فيُنمي مضمون الأفكار المنقولة إلى الشخصيّة في حين أنّ صياغتها تُنسب إلى الراوي.

ولتقنية المونولوغ المسرّد إيجابيّات. فهي تتمتّع باستقلال تركيبيّ تامّ أي إنّها غير ملحقة تركيبيّاً بخطاب الراوي بعبارات من قبيل "قال إنّ..." و"روى أنّ...". وتسمح بالجمع الوثيق بين صوتيْ الراوي والشخصيّة فتجنّب القطيعة التركيبيّة بين السرد والاستشهاد. وتتيح للراوي تبنّي وجهة نظر(*) الشخصيّة. وتحافظ على المشيرات (Déictiques) الزمنيّة لهذه الشخصيّة من قبيل "الآن واليوم والبارحة وأمس وغداً". وتمكّن من محو الحدّ الفاصل بين العالميْن الداخليّ والخارجيّ. وتولّد، بخصوص نسبة الأفكار، لبساً من شأنه حثّ المتلقّي على الخروج من سلبيّته. وهو لبس يردّ إلى أنّ النصوص لا تجهر بأنّ الأمر يتعلّق بشخصيّة تفكّر. فلا يقال مثلاً: "قال محجوب عبد الدائم في نفسه: "الله شهيد على أنّي نادم الآن. سأعترف غداً بكل خطاياي". ولكن يقال فقط: "كان الله شهيداً على ندمه الآن. سيعترف غداً بكل خطاياه".

وهذا اللبس يطرح مسألة تمييز المونولوغ المسرّد من السرد. وهي مسألة ترى "كُونْ" أنّ حلّها بيد المؤلّف(*) المطالَب بتوفير ما يكفي من القرائن حتّى يتمكّن المتلقّي من التعرّف إلى المونولوغ المسرّد. وهي قرائن يمكن أن تنتمي إلى السياق أو الدلالة أو إلى التركيب أو إلى المعجم. وإنّ قدرة المونولوغ المسرّد على التقنّع لَتدعو المتلقّي إلى التحلّي بفطنة كبيرة. إلّا أنّ هذا النمط من المونولوغ قد يرد على نحو يمكّن من التعرّف إليه بيُسر. وذلك بإجراء مجرّد تغيير تركيبيّ يسمّيه "بارت" (Barthes, 1966)

"إعادة كتابة(*)". ويقتضي هذا التغيير تعويض ضمير الغائب بضمير المتكلّم. فإذا استقام المعنى كان الملفوظ مونولوغاً مسرّداً مثلما يتبيّن من هذا الشاهد: " إنّه [نزيل سجن القلعة] الليلة يفسح قلبه لبهجة لم تواته منذ أمد، وإحساس واع بأنّه انتصر عليهم [القائمين على الأوضاع]، لا يدري إلى أين سيتّجه بعد خروجه، أو بمن سيلتقي؟ لا بيت، لا أسرة، لا مأوى، لا يدري الحيّ والميّت من الأصحاب. كيف أصبحت الأوضاع. لكن يكفيه أنّه لم ينكسر في زمن الانتكاسة. لم يستجب لهم. حتّى إن مالت الدنيا كلّها عنه، وغربت شموس حظّه، يكفيه أنّهم يدركون أنّه لا يزال خصماً، وإن بدا كجزيرة معزولة". (جمال الغيطاني، إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان) والمونولوغ المسرّد شكل خاضع للراوي الذي بإمكانه التعاطف مع الشخصيّة المنقول مونولوغها كما بإمكانه أن يسخر منها أو أن يتعاطف معها حيناً وأن يسخر منها حيناً آخر. والخطّ الذي يفصل هذا المونولوغ عن تقنيتي المونولوغ المنقول والقصّ النفسيّ سهل التبيّن عادة. فالمونولوغ المسرّد يتميّز من المونولوغ المنقول بالضمير والزمن النحويّ ويختلف عن القصّ النفسيّ بغياب كلّيّ لأفعال الذهن والإحساس. وهو يحتلّ موقعاً وسطاً بين هاتين التقنيتين إذ هو أقلّ "وفاء" لما يحدث في ذهن شخصية مّا من المونولوغ المنقول. ولكنّه أقرب إلى التعبير عمّا يدور في ذهن الشخصيّة من القصّ النفسيّ. وهو يختلف عنهما جميعاً بمراكبته الصوتيْن اللذيْن تميّز التقنيتان الأخريان بينهما بوضوح.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ قصّ نفسيّ، مونولوغ، خطاب مرويّ، خطاب غير مباشر حرّ.

م. ن. ع

## مونولوغ مسرّد ذاتيّاً *Monologue auto-narrativisé/Self-narrated Monologue*

المونولوغ المسرّد ذاتيّاً (Cohn, 1981) هو إحدى تقنيّات القصّ بضمير المتكلّم. وهو مونولوغ توافق فيه العلاقة الموجودة بين "أنا" الراوي(*) و"أنا" الفعل(*) (Moi de l'action) موافقة تامّة العلاقة القائمة بين الراوي من خارج الحكاية وشخصيّته(*) في رواية(*) ذات تبئير(*) داخليّ. فالمونولوغ المسرّد ذاتيّاً قائم على التآلف(*) في تمثيل الحياة الداخليّة الماضية لأنّ الراوي يتماهى، ظرفيّاً، مع أناه القديم متخلّياً عن تفوّقه المعرفيّ الذي اكتسبه بفضل المسافة الفاصلة بين زمن الفعل، زمن الحيرة والتردّد، وزمن السرد ، زمن المعرفة واليقين.

وهذا التآلف يفترض خفوت صوت الراوي خفوتاً يُتوهّم معه غيابه. وهو أمر لا يقبله بعض الرواة ولا يقدر عليه جلّهم. ومع ذلك فهذه التقنية تمثّل، حسب "كُونْ"، الأسلوب المثاليّ لتجلية تآلف الرواة التامّ مع ماضيهم الخاصّ. وهي تخلق، كما هو الشأن في المونولوغ المسرّد(•) الوارد في القصّ بضمير الغائب، وهمَ قصّة(•) "تروي نفسها بنفسها" أي دون وساطة الراوي.

▶ الموادّ ذات الصلة. ـ راو، شخصيّة، تبئير، تآلف خطابيّ، مونولوغ مسرّد.

م. ن. ع

## مونولوغ منقول راجع مونولوغ *(Monologue rapporté/Reported Monologue)*

## مونولوغ منقول ذاتيّاً *Monologue auto-rapporté/Self-narrated Monologue*

المونولوغ المنقول ذاتيّاً مصطلح أطلقته "كُونْ" (Cohn, 1981) على المونولوغ المستشهد به حرفيّاً في سرد(•) بضمير(•) المتكلّم. وهذا يعني أنّ الراوي(•) يستشهد بمونولوغه الخاصّ بوصفه شخصيّة(•) مشاركة في الحكاية(•). ويعترض "جونات" (Genette, 1983) على هذا المصطلح لأنّه يعيد في صياغة جديدة ما أسماه الخطاب المنقول(•). وهو خطاب صالح، في نظره، لنقل الأقوال والأفكار على السواء.

وقد أبرزت "كُونْ" بعض ما يميّز هذا الضرب من المونولوغ. فالاستشهاد يتمّ وفق شكليْن متمايزيْن يمثّل أوّلهما إحدى السمات الثابتة في القصّ بضمير المتكلّم التقليديّ. ويتجلّى في الاستشهاد بهذه الفكرة القديمة أو تلك بالتمهيد لها أو ختمها بعبارات من قبيل: "كنت أقول في نفسي" أو "هكذا كنت أقول في نفسي". وهي عبارات تفصل فصلاً واضحاً بين المونولوغ وخطاب الراوي الذي يخشى أن يلتبس الأمر على المتلقّي فلا يميّز بين أفكاره راوياً وأفكاره شخصيّة مشاركة في الحكاية. ويمكن لهذا الشكل من الاستشهاد أن يؤدّي إلى خطابات حقيقيّة تتوافر فيها كلّ شروط الخطاب. أمّا ثاني الشكليْن فيخصّ نقل الأفكار العابرة في روايات بضمير المتكلّم ذات النغمة الانطباعيّة الطاغية.

وبما أنّ الأفكار العابرة لا تصاغ في خطابات كاملة الشروط فإنّ صعوبات جمّة تعترض تقنيةَ المونولوغ المنقول ذاتيّاً. فإمّا أنّها تُحدِث لبساً بين الأفكار الراهنة وأفكار

الماضي وإمّا أنّها تجبر الراوي على إثقال النصّ بعبارات الاستشهاد. وتنضاف إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى تتعلّق بمصداقيّة أسلوب الاستشهاد الذاتيّ. فالراوي بضمير المتكلّم لا يستطيع استرداد أفكاره السابقة إلا بالاعتماد، نظريّاً، على ذاكرة لا تخون البتّة. ولذلك فإنّ استشهادات مطوّلة بمثل هذه الأفكار سرعان ما تبدو حيلة غير مقنعة. وقد حاول بعض الرواة تجاوز هذه الصعوبة إمّا بتوقّع اعتراض المتلقّي واتّقائه كأنْ يقولوا عبارات من قبيل: "هذا تقريباً ما خطر بذهني في تلك اللحظة". وإمّا بالاستغلال المتعمّد للّبس الملازم للاستشهاد الذاتيّ في سياق بضمير المتكلّم فيمحون كلّ علامة استشهاد صريحة. فتتراكب أفكارهم الراهنة والقديمة. فيوحون، من خلال ذلك، أنّهم لم يغيّروا رأيهم حول هذه المسألة أو تلك.

إنّ المونولوغ المنقول ذاتيّاً قليل الاستخدام بسبب ما يطرح من صعوبات على الرواة ومن لبس عند التلقّي يولّده تغييب العبارات الفاتحة والغالقة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ راو، شخصيّة، مونولوغ منقول، مونولوغ.

م. ن. ع

## مونولوغيّة

*Monologisme/Monologism*

المونولوغيّة، شأنُها شأن الحواريّة(*)، تصوّرٌ للعالَم وأسلوبُ كتابة. وقد جاء الكلام على المونولوغيّة في آثار "باختين" الأولى، "المؤلّف والبطل" (1984) و"إنشائيّة دوستويفسكي" (1970)، ليكون ضديداً لمفهوم الحواريّة(*).

وتتأتّى المونولوغيّة في الرواية(*) من التصوّر الذي يقرّ بوجوب أن ينظر المؤلّف(*) إلى العالم الروائيّ بوصفه كلّاً، من خارج. وهذا ما يسمّيه "باختين" "الوجود خارجاً". والناظر الذي هو المؤلّف هو ذاك الذي يشتمل على الشخصيّة ويكمّلها ويمنحها معنى. فعلاقته بها لامتناظرة إنْ بسبب وجوده خارجاً، وإنْ بسبب علوّه مكانةً على الشخصيّة (Bakhtine, 1984). ووجوب هذا "الوجود خارجاً" فكرةٌ كلاسيكيّةٌ بامتياز. فالله موجود فعلاً. ولكنّه باقٍ في مكانه. ولا سبيل إلى الخلط بين الخالق ومخلوقاته. وكذلك ضروب الوعي، فهي متراتبةٌ. وتعالي المؤلّف يسمح بتقويم شخصيّاته بكلّ ثقة.

والمؤلّف، في الرواية المونولوغيّة، هو الذي يتحكّم في سيرورة الأفكار. فإمّا أن تلقى الفكرة في نفسِه هوىً فيتبنّاها وإمّا أن تتضارب مع آرائه فيطرحها جانباً أو يدحضها جدلاً. لكنّ مجرّد الإقرار بأنّ ثمّة أفكاراً للآخر تُقبَل أو تُدحَض يعني أنّ ثمّة تعدّداً

صوتيّاً(*). وهذا التعدّد هو مجال النشاط الأدبيّ على الدوام (Bakhtine, 1984). وتتّخذ الأفكار في الرواية المونولوغيّة أحد طابعيْن: فهي إمّا صائبة يقوم المؤلّف بتأكيدها سواءً بالنبرة التي يعبّر بها عنها أو بالوضع الخاصّ المتميّز الذي تحتلّه في الأثر الأدبيّ، وإمّا غيرُ صائبة فلا تثير، في هذه الحال، الاهتمام. فتُرفَض هذه الأفكار أو تَفقِد قيمتها بوصفها مخبرات(*) لتضحيَ مؤشّرات(*) على شخصيّة البطل(*). وقد تجد الفكرة المرفوضة طريقها إلى التصوير الفنّيّ متى تجاوز المؤلّف نطاقَ القبول أو الرفض. غير أنّها تُختزَل إلى مجرّد تجربة نفسيّة فاقدةٍ لأيّ قيمة دلاليّة مباشرة.

وقد اعتُبِر المؤلّف المونولوغيُّ لهذه الأسباب، العارفَ والفاهمَ والرائيَ بالدرجة الأولى، أي إنّه الوحيد الذي يحمل عقيدةً. وهذا ما ارتبط في الرواية بهيمنة الرؤية من الخلف حسب "بويّون" (Pouillon) أو التبئير(*) الصفر حسب "جونات".

وبذا تتمكّن أفكار المؤلّف من أن تجد طريقها إلى التصوير، إمّا بالتحكّم فيها من الداخل، وإمّا بموازاتها بالتصوير الذي يؤخَذ على أنّه تزويق. أمّا أفكار الآخر فإمّا أن تندغم في فكر المؤلّف فتتوقّف عن أن تكون، وإمّا أن تُرفَض جداليّاً.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ حواريّة، شخصيّة، مؤلّف، بطل، مخبر، مؤشّر.

أ.س.

**ميتاحكائيّ** راجع **قصّ في قصّ** *(Métafiction/Metafiction)*

## ميثاق استيهاميّ *Pacte fantasmatique/Phantasmatic Pact*

الميثاق الاستيهاميّ مصطلح ابتكره "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975). وهو عنده على صلة وثيقة بمصطلح الفضاء السيرذاتيّ(*). فالميثاق الاستيهاميّ هو كلّ التصريحات التي تصدر عن مؤلّف(*) النصّ(*) الروائيّ وتهدف إلى حضّ المتلقّي(*) على قراءة النصّ الروائيّ التخييليّ قراءة سيرذاتيّة ووصل التخييليّ بالمرجعيّ مع الإقرار، في الوقت نفسه، بأنّ النصّ التخييليّ أقدر على قول حقيقة الذّات من النصّ المرجعيّ وأنّ الرواية(*) أصدق من السيرة الذاتيّة(*) في سرد(*) سيرة المرء وسبر أغوار النفس. من ذلك قولة "أندريه جيد" الشهيرة: "مهما يكن حرص المؤلّف على الحقيقة كبيراً فإنّ

صدق المذكّرات(•) يظل دائماً منقوصاً. ذلك أنّ الأمور تكون دائماً أكثر تعقيداً من الكلام. وربّما كنّا في الرواية أقرب إلى الحقيقة" (جورج ماي، 1992) أو قولة "فرانسوا مورياك" معلّلاً إهماله كتابة مذكّراته: "أليس السبب الحقيقيّ وراء تكاسلي أنّ رواياتنا تعبّر عن جوهر ذواتنا. وحده التخييل(•) لا يكذب فهو يفتح باباً خفيّاً على حياة المرء تلج منه في مأمن من كلّ رقابة روحُهُ المجهولة" (Lejeune, 1975).

إنّ مثل هذه الأقوال التي يتوجّه بها الروائيّون إلى قرّائهم(•)، وإن كانت تدعم في الظاهر الميثاق الروائيّ(•) المعلن فإنّها تعمل في الحقيقة على زحزحته وفضح انفتاح النصّ التخييليّ على السيرة الذاتيّة. لذلك اعتبر "لوجون" (نفسه) أنّ الميثاق الاستيهاميّ لا يعدو أن يكون ميثاقاً سيرذاتيّاً(•) غير مباشر. فبقدر ما يوهم المؤلّفون قرّاءهم بتجذّر النصّ في التخييل وهم يتحدّثون عن تفوّق الرواية على السيرة الذاتيّة في التعبير عن حقيقة الذات، يغرونهم بالبحث عن سيرهم الذاتيّة في عوالمهم التخييليّة. فيدعونهم إلى أن يقرؤوا النصّ لا على أنّه "تخييل يحيل إلى "الطبيعة البشريّة" وحسب بل بوصفه استيهامات تكشف حقيقة فرد ما" (نفسه).

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ فضاء سيرذاتيّ، مؤلّف، ميثاق قرائيّ، رواية، سيرة ذاتيّة، مذكّرات، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق روائيّ، قارئ، متلقّ، راوٍ، تخييل، سرد.

م.آ.م

## ميثاق روائيّ *Pacte romanesque/Novelistic Pact*

يرد الحديث عادة عن الميثاق الروائيّ لدى تأكيد انتماء بعض النصوص الملتبسة أجناسيّاً، إلى الرواية(•)، ورفض اعتبارها سيراً ذاتيّة(•) لانعدام إشارات واضحة إلى انبنائها على مواثيق سيرذاتيّة(•).

والميثاق الروائيّ على عكس الميثاق السيرذاتيّ، لا يصرّح به الكاتب ولا يلزم به قارئه(•) بطريقة تقريريّة مباشرة. وإنّما يضمن حصول هذا الميثاق إجراءان: أولهما "شهادة براءة" على عدم التطابق بين المؤلّف(•) والراوي(•) والشخصيّة(•) الرئيسيّة يحقّقها عدم حمل المؤلّف والشخصيّة اسم العلم نفسه، وثانيهما إثبات المؤلّف صلة نصّه بالتخييل(•) ويحقّق ذلك عادة العنوان الفرعيّ "رواية" (Lejeune,1975).

بيد أنّ هذين الإجراءين وإن كانا كفيلين بمنع تصنيف النصّ ضمن السيرة الذاتيّة، فإنهما قد لا يمنعان القارئ في كثير من الأحيان من ربط أواصر قرابة بين العالم

التخييليّ وسيرة مؤلّفه الذاتيّة. ولنا في الرواية العربيّة روايات عديدة قرئت قراءة سيرذاتيّة. من ذلك روايات "جبرا إبراهيم جبرا" و"إدوار الخرّاط"، و"غالب هلسا".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ رواية، جنس أدبيّ، سيرة ذاتيّة، ميثاق قرائيّ، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق مرجعيّ، قارئ، مؤلّف، شخصيّة رئيسيّة، تخييل، راوٍ.

م.آ.م

## ميثاق سرديّ

***Pacte narratif/Narrative Pact***

الميثاق السرديّ مصطلح استخدمه "رولان بورنوف" و"ريال ويلّي" (R. Bourneuf & R. Ouellet, 1972) ويعنيان به نوع العلاقة الصريحة أو الضمنيّة التي تعقد بين مؤلّف(*) النصّ السرديّ(*) والقارئ(*) من جهة وبين الراوي(*) والمرويّ له(*) من جهة أخرى. فمهما تخفّى مؤلّف النصّ السرديّ خلف الراوي ومهما سعى الراوي نفسُه إلى الاضطلاع بوظيفة(*) السرد دون الاهتمام بإقامة صلة واضحة بالمرويّ له، فلا بدّ من أن توجد في النصّ قرائن عن تواصل مّا بين الراوي والمرويّ له يعلن فيها الراوي عن هويّة النصّ السرديّة ويوضّح للقارئ صلاته بالشخصيات(*) وبغيره من الرواة ويلمّح له إلى مسالك قراءة النصّ وتأويله. وقد تكون تدخّلات الراوي هذه في بداية النصّ حين يعرّف بنفسه لدى المرويّ له إن جهراً وإن خفية، وقد تكون هذه التدخّلات أثناء السرد نفسه. فيعود الراوي إلى الظهور للتثبّت من متابعة المرويّ له خيط القصّة(*) أو يعود للتثبّت من استمرار التواصل بينهما، وقد يعود إلى الظهور لإشراك المرويّ له في تنظيم السرد ومساءلته رأيَه في ما يقع من أحداث(*) وفي ما تتّخذ الشخصيّات من مواقف.

وللميثاق السرديّ أشكال عديدة (نفسه) منها ما يعقده راوي الحكاية(*) الشعبيّة، في السودان مثلاً من عقد شفويّ مباشر مع جمهوره يعلمهم فيه بأنّ ما سيقوله هو محض سرد(*) لا صلة له بالحقيقة وإن لم يكن كذباً كلّه. فيجيبه الجمهور مصدّقاً لما قال، معلناً قبوله الميثاق السرديّ. فينطلق الراوي في قصّ الحكاية. ومن ضروب هذا الميثاق تعمّد "ديدرو" (Diderot) في إحدى قصصه ابتداع شخصيّة(*) تخييليّة داخل النصّ أرادها امتداداً للقارئ. فاضطلعت بوظيفة محاورة الراوي واستفساره والتعليق على فعل السرد. وقد ينهض بمهمّة عقد الميثاق السرديّ ناشر النصّ السرديّ أو محقّقه لا سيّما إذا كان النصّ في أصله مخطوطاً مجهولاً. فيعرض في مقدّمة الأثر أو داخل المتن نفسه مجموعة

من المعلومات التي يراها ضروريّة عن بنية النصّ وخصائصه السرديّة وتنظيمه الداخليّ وما أدخل على أصله الأوّل من إصلاح وتهذيب وتبويب.

وأيّاً تكن طرائق إبرام الميثاق السرديّ فإنّها تثبت جميعها أنّ النصّ السرديّ هو في أحد أبعاده الهامّة فعل تواصليّ بين باثّ ومتلقّ يحتاجان فيه إلى التخاطب والتحاور لإنجاح عمليّة تلقّي الرسالة السرديّة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ ميثاق قرائيّ، ميثاق روائيّ، راوٍ، شخصيّة، مرويّ له، مؤلّف، قارئ، تخييل، سرد، حكاية، قصّة، قراءة، وظيفة.

م.آ.م

## ميثاق سيرذاتي *Pacte autobiographique/Autobiographical Pact*

الميثاق السيرذاتيّ مصطلح ابتدعه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune, 1975) ويعني به إقرار المؤلّف(*) إقراراً صريحاً لا لبس فيه بأنّ ما كتبه هو صورة مطابقة لحياته، وبأنّه هو راوي(*) القصّة(*) التي أنشأها وهو الشخصيّة(*) الرئيسيّة فيها. وبناء على هذا الإقرار يدعو المؤلّف قارئه إلى التعامل مع النصّ(*) على أنّه سيرة ذاتيّة(*).

ويمكن أن يتمّ الإعلان عن هذا الميثاق عبر أشكال متنوّعة، أهمّها العنوان، والعنوان الفرعيّ، والإهداء، والمقدمة، والتعاليق المثبتة على غلاف الكتاب، أو حتّى الأحاديث الصحفيّة التي يقوم بها المؤلّف زمن نشر الكتاب (نفسه).

وقد توصّل "فيليب لوجون" (نفسه) إلى أنّ الميثاق السيرذاتيّ هو الخاصيّة التي تميّز السيرة الذاتيّة من كلّ الأجناس الأدبيّة(*) المحيطة بها، تخييليّة(*) كانت أو مرجعيّة(*). فمن الركائز الأربع التي بنى عليها "لوجون" تعريفه السيرة الذاتيّة (**شكل الخطاب**: قصّة نثريّة، **الموضوع**: الحياة الفرديّة وتحديداً حياة شخصيّة، **موقع المؤلّف**: التطابق بين المؤلّف والراوي، **موقع الراوي**: التطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة)، تبيّن له أنّ ركيزتين فقط هما العنصران الثالث والرّابع، لا تغيبان البتّة عن النصّ السيرذاتيّ. فإمّا أن تتوافرا فيكون النصّ سيرة ذاتيّة وإمّا أن تغيبا فيمتنع تصنيف النصّ ضمن جنس السيرة الذاتيّة. وتانك الركيزتان هما مكوّنا الميثاق السيرذاتيّ: "لكي تكون السيرة الذاتيّة (وبصفة عامّة كلّ أدب ذاتيّ) لا بدّ من توافر تطابق بين المؤلّف والراوي والشخصيّة الرئيسيّة" (Lejeune,1975).

إنّ السيرة الذاتية تشترك من جهة مع الرواية الشخصيّة(*) في القصّ الارتداديّ وتشترك من جهة ثانية مع السيرة(*) في جعل حياة فرد ما محور الكتابة. ولكنّ الرواية الشخصيّة لا تقوم على تطابق بين المؤلّف الواقعيّ(*) والراوي. وتفتقر السيرة إلى التطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة. فالجنسان يفتقران إذن إلى الميثاق السيرذاتيّ الذي لا بدّ أن يتوافر بوضوح وصراحة حتّى يكون النصّ سيرة ذاتيّة.

ويعدّ مبدأ الهويّة (Principe identitaire) أهمّ ضمانة لانعقاد الميثاق السيرذاتيّ وحصول التطابق بين أعوان السرد الثلاثة في السيرة الذاتيّة. فكلّ التحديدات المرجعيّة التي ترتبط بمؤلّف السيرة الذاتيّة من أحداث وأوصاف جسمانيّة وأوضاع اجتماعيّة وأشخاص وأمكنة، يمكن أن يطرأ عليها التغيّر والتبدّل ويعتريها التعديل، فلا تستقيم تعريفاً ثابتاً يستطيع أن يهدينا إلى الكاتب. أمّا الهويّة فهي وحدها لا تتغيّر ولا تتبدّل. ويمكنها أن تبيّن التطابق بين المؤلّف خارج النصّ والشخصيّة القصصيّة داخله.

واعتماداً على أبحاث "بنفنيست" (Benveniste) أقرّ "لوجون" أنّ الهويّة لا يمكن تحديدها اعتماداً على ضمير "الأنا" الموجود في النصّ. فهذا الضمير إنّما هو إحالة إلى "الأنا" داخل الخطاب لا في المرجع الواقعيّ. وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة والمؤلّف، إلّا استناداً إلى اسم العلم الذي يحيل إلى شخصيّة المؤلّف في غلاف الكتاب، شرط أن يكون اسم العلم أيضاً، إحالة إلى شخص حقيقيّ له وجود تاريخيّ في الواقع (نفسه).

وبذلك رفض "لوجون" تصنيف نصّ ما ضمن السيرة الذاتيّة، اعتماداً على نزوع القارئ(*) إلى الإحساس بوجود تشابه بين الشخصيّة الرئيسيّة في القصّة والمؤلّف الواقعيّ في الواقع المرجعيّ. ذلك أنّ هذا التشابه يبقى أسير تأويل القارئ ولا يربط المؤلّف بالتزام ما. وقد يختلف من قارئ إلى آخر ومن نصّ إلى آخر، وقد يتنوّع التشابه الذي يفترضه القارئ بين الشخصيّة والمؤلّف، من "الشبه الغامض" إلى حدّ الشفافيّة التامّة التي تدفع إلى القول بأنّه هو المؤلّف بأمّ عينه. أمّا السيرة الذاتيّة، "فإنّها لا تقبل درجات، فإمّا الكلّ أو فلا شيء". (نفسه)

وقد وجّهت إلى "فيليب لوجون" انتقادات كثيرة نهمّ صرامة منهجه في تأسيس مفهوم الميثاق السيرذاتيّ، وقصره هذا المفهوم على تصريح المؤلّف، وإهماله دور المتلقّي، وتغافله عن التطوّر التاريخيّ الذي يمكن أن يلحق أشكال التعاقد بين المؤلّف والقارئ.

رغم ذلك، يبقى لمفهوم الميثاق السيرذاتيّ أهميّة كبيرة في التعريف بالسيرة الذاتيّة.

ولم يستطع منتقدو "لوجون" التخلّي عن هذا المفهوم. ووجدوا أنفسهم يعتمدونه كما اعتمده "لوجون" فيصلاً بين السيرة الذاتيّة وسائر الأجناس الأدبيّة.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ رواية، جنس أدبيّ، سيرة ذاتيّة، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق مرجعيّ، ميثاق روائيّ، مؤلّف، قارئ، شخصيّة، تخييل، راوٍ، قصّة، نصّ.

م.آ.م

## ميثاق مرجعيّ

***Pacte référentiel/Referential Pact***

الميثاق المرجعيّ مصطلح أطلقه "فيليب لوجون" (Lejeune, 1975) ليميّز به الكتابات المرجعيّة(•) من الكتابات التخييليّة(•). ففي النصوص العلميّة والتاريخيّة والصحافيّة يتعهّد المؤلّف(•) تعهّداً صريحاً أو ضمنيّاً بأنّه يحيل في ما يكتب إلى حقائق واقعيّة مرجعيّة(•) خارجة عن النصّ(•) يسعى إلى أن يحيط القارئ(•) بها علماً، فيجعل نصّه خاضعاً للاختبار والتحقيق بناء على مقولتي الصدق والكذب. وليست غاية النصوص المرجعيّة مشاكلة(•) الواقع ومشابهته بل مطابقته مطابقة تامّة وفق التعريف الذي تتبنّاه تلك النصوص للواقع.

وعلى هذا الأساس يعدّ الميثاق السيرذاتيّ(•) وجهاً من وجوه الميثاق المرجعيّ يصعب أن نفصله عنه. فالغاية المعلنة لمؤلّف السيرة الذاتيّة(•) أن يصدع بحقيقته وينقل قصّة(•) حياته كما حدثت. ومع ذلك فإنّ الميثاق السيرذاتيّ يختلف في تعلّقه بالحقيقة عن غيره من المواثيق المرجعيّة التي يبرمها العالِم والمؤرّخ والجغرافيّ والصحافيّ مع قرّائهم. فمن المحتّم أن يبرم العقد المرجعيّ في السيرة الذاتيّة(•) وأن يوفى به، ولكن ليس من الضروريّ، أن تكون مطابقة الواقع في السيرة الذاتيّة تامّة صارمة. فقد يلمس القارئ إخلالاً بالميثاق المرجعيّ وقد يجد أنّ المؤلّف يجانب الحقيقة أحياناً، لكنّ ذلك لا يخرج السيرة الذاتيّة من دائرة النصوص المرجعيّة. وفي ذلك سرّ تميّز السيرة الذاتيّة من الكتابات المرجعيّة الأخرى وسرّ صلتها الحميمة بالأدب.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ ميثاق قراءة، ميثاق سيرذاتيّ، ميثاق روائيّ، جنس أدبيّ، مشاكلة، سيرة ذاتيّة، سيرة، رواية، تخييل، نصّ، مؤلّف، قارئ، سرد.

م.آ.م

# نون

## نادرة
*Anecdote/Anecdote*

النادرة لغة هي ما شذّ وخرج من الجمهور (ابن منظور، لسان العرب). وهي، اصطلاحاً، فنّ من فنون الأدب وجنس أدبيّ(*) ابتدعه "الجاحظ" (شارل بلّا، دائرة المعارف الإسلامية،ج2) انطلاقاً من الخبر الأدبيّ (فرج بن رمضان، 2001). وتعرّف أيضاً بكونها ما أضحك من قول أو فعل أو هيئة أو موقف وبأنّها الكلام الغريب المورّى الذي يكون باطنه على غير ظاهره (الكلاعي، إحكام صنعة الكلام).

وتبنى النادرة على حكاية(*) قصيرة تتألّف من حدث(*) أو مجموع أحداث تضطلع بها شخصيات(*) في زمان ومكان مخصوصين. ومدار النادرة عادة على بطل(*) غالباً ما يكون أحمق أو مجنوناً أو بخيلاً أو أعرابيّاً أو متطفّلاً كأشعب والدلّال والغاضريّ وأبي دلامة. ومن شخصياتها أيضاً المتندّر عليه. ويكون دوماً شخصيّة تاريخيّة معروفة من قبيل أبي جعفر المنصور أو الحجّاج أو مُصعب بن الزبير أو عبد الله بن جعفر.

وقد ضبط النقّاد للنادرة سمات مميّزة. فهي تقوم من جهة خصائصها على السماع (الجاحظ، البيان والتبيين). وتحافظ، حتّى في صورة تدوينها، على مقام المشافهة والارتجال (الجاحظ، البخلاء). وهي تعتمد على إيجاز اللفظ وكثافة المعنى. ولا تقتصر في أدائها على القول وإنّما تتعدّاه إلى الحركة والإشارة والإيماء. وهي تستعين باللغة لتحقيق هدفها استعانتها بشتّى الحواس.

والنادرة متأصّلة في الحضر. ولا تنمو إلّا في مجالس الأنس والإمتاع. وغالباً ما تكون نثراً وقلّما ترد شعراً. وهي قولٌ ينأى عن مُعتاد الكلام مُوظّف للهزل والجدّ يُحدث في السامع غرابة واندهاشاً. لذلك عُدّ العُدول مكوّناً من أبرز مكوّنات النادرة. وهو باعث الغرابة فيها والدافع إلى الضحك والاستمتاع. إلّا أنّ قيام النادرة على العدول لم

يحل دون توسّلها بعاديّ الكلام. فقلّما تحتفي بالاستعارة والمجاز لأنّ دأبها الوضوح في التواصل. فهي لا تجد حرجاً في استيعاب عبارات نابية وألفاظ خسيسة من قبيل ما يستخدمه الشطّار والمُتماجنون أو ما يتخاطب به أهل المهن والعوامّ أو ما يصدر عن النساء والصبيان (حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إذ تغترف من الواقع في جميع أبعاده وتحرص الحرص كلّه على الإيهام بالوفاء للمرجع. فعلى صاحب النادرة أن يتقيّد بقانون مشاكلة(*) الواقع وأن يكون واعياً بما للسماع من أهميّة في النادرة لأنّ "ملح النوادر في لحنها وحرارتها في حسن مقطعها وحلاوتها في قصر متنها" (التوحيدي، البصائر والذخائر). بل إنّ للجرس الصوتيّ دوره في صناعة النادرة. فقد يتحقّق مع اللحن، وقد ينتفي مع الإعراب.

وقد دعا "الجاحظ" راوي النادرة إلى أن يراعي في صياغته إيّاها المقام الذي تحيل عليه من جهة الإعراب ومخارج الحروف يقول: "ومتى سمعت، حفظك الله، بنادرة من كلام العرب فإيّاك أن تحكيها إلّا مع إعرابها ومخارج حروفها [....] وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوامّ وملحة من ملح الحشوة والطغام فإيّاك أن تستعمل فيها الإعراب أو أن تتخيّر لفظاً حسناً أو تجعل لها من فيك مخرجاً سريّاً فإنّ ذلك يُفسد الإمتاع بها ويُخرجها من صورتها ومن الذي أريدت له ويُذهب استطابتهم إيّاها واستملاحهم لها" (الجاحظ، البخلاء).

وتخلو النادرة غالباً من الإسناد لأنّها لا تستهدف الصدق بقدر ما تروم إيقاع المتندّر عليه في حبائل الوهم والغرابة. لذلك شجّع القدامى راوي النادرة على الوضع والتزييف وعلى نسبتها إلى أعلام ترسّخت أسماؤهم في الذاكرة الجماعيّة، ذلك أنّ "التدليس" لا يتناقض عندهم مع قانون المشاكلة الذي تنهض عليه النادرة.

وتقوم النادرة من جهة قواعدها على قاعدتيْ اسم العلم واللغة.

فأمّا قاعدة الاسم العلم فتكتسي أهميّة فائقة. ذلك أنّ للاسم تأثيره الفعّال في تلقّي النادرة. وهو ما تفطّن إليه "الجاحظ" في قوله: "ليس يتوفّر أبداً حسنها إلّا بأن يُعرف أهلُها، وحتّى تتّصل بمستحقّها وبمعادنها واللّائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوط نصف الملحة وذهاب شطر النادرة" (الجاحظ، البخلاء).

والاسم العلم يبعث على الضحك والغرابة. ويسهم في خلق المسافة الجماليّة بين نصّ النادرة ومتلقّيها. وهو الذي يجعل النادرة حارّة أو باردة أو فاترة (الجاحظ، البخلاء) مثلما يساعد على تمييز النادرة الثخينة من النادرة الشفّافة جرّاء ما يتحلّى به من قدرة على الإحالة ومن طاقة رمزيّة (Georges Kleiber, 1981). وهو لا يُحيل على مسمّاه

في الواقع المرجعيّ التاريخيّ بقدر ما يُحيل على صورة أنموذجيّة مضحكة وهزليّة (عادل خضر، 1994). ويكشف النقاب عن أبطال النوادر ورموزهم. فأشعب مثلاً هو رمز الطمع والتطفّل، والأعراب رمز المكر والدهاء مثلما يُتبيّن من هذه النادرة: "خرج الحجّاج متصيّداً فلقي أعرابيّاً. فقال: كيف سيرة الحجّاج فيكم؟ فشتمه [...] حتّى أغضبه فقال: أتدري من أنا؟ قل: من عسيت أن تكون؟ قال: أنا الحجّاج. قال: أو تدري من أنا؟ قال: لا. قال: أنا مولى بني عامر، أجنّ في الشهر مرّتين، هذه إحداهما. فضحك وتركه" (الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر).

أمّا **قاعدة اللغة** فتنصّ على نقل النادرة نقلاً لا يُغيّر ألفاظها ولا يُحوّر عباراتها ولا يبخس هزلها. وتقوم هذه القاعدة على شروط ثلاثة هي تجنّب التكنية في مواضع الرفث (الحصري، جمع الجواهر في الملح والنوادر) وتجنّب الإعراب في مواضع اللحن، واللحن في مواضع الإعراب (الجاحظ، البيان والتبيين). وتندرج هاتان القاعدتان وما تشتملان عليه من شروط في باب هزل المقال (عادل خضر، 1994).

وثمة هزل آخر يُدرك بالعيان ويعسر نقله باللسان هو هزل المقام (نفسه). وقد أشار إليه "الجاحظ" في "البخلاء" بقوله: "وهذا وشبهه إنّما يطيب جدّاً إذا رأيت الحكاية بعينك لأنّ الكتاب لا يُصوّر لك كلّ شيء ولا يأتي لك على كنهه وعلى حدوده وحقائقه". ونلفي النادرة تسبح في فلك هزل المقام بنهوضها لا على الكلمة وحسب بل على الحركة والهيئة والموقف أيضاً.

والنادرة **أصناف** تتأسّس على الاسم العلم الذي يجعلها إمّا ثخينة معتّمة وإمّا شفّافة واضحة. فالنادرة الثخينة هي التي لا يُذكر فيها اسم المتندَّر عليه، وأمّا الشفّافة ففيها يبوح المتندّر باسم المتندَّر عليه وتصنّف النادرة أيضاً حسب طبيعة التلقّي. فثمّة نادرة حارّة جدّاً وأخرى باردة جدّاً وثالثة فاترة. والفاترة مرذولة ومردودة في حين أنّ حرارة النادرة وبرودتها مشروطتان بالشخص الذي إليه تُنسب. وقد أشار "الجاحظ" إلى تلك الأصناف في معرض حديثه عن مسألة التزييف والوضع في صناعة النادرة قائلاً: "ولو أنّ رجلاً ألزق نادرة بأبي الحرث جمين والهيثم بن مطهّر ويمزبد وابن أحمر، ثمّ كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولّد نادرة في نفسها، مليحة في معناها ثمّ أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإنّ الفاتر شرّ من البارد" (الجاحظ، البخلاء). حسبنا من النادرة الشفّافة التي يُكشف فيها عن اسم المتندَّر عليه ما حكاه "الجاحظ" عن الشرقيّ بن القطامي "أنّ ابن أبي عتيق لقي عائشة رضي اللّه عنها على بغلة فقال: إلى أين يا أمّاه؟ فقالت له: أصلح

بين حيّين تقاتلا. فقال: عزمت عليك ألا ما رجعت، فما غسلنا أيدينا من يوم الجمل حتّى نرجع إلى يوم البغلة" (الحصري، جمع الجواهر في الملح النوادر)..

ومن غايات النادرة الإمتاع والإضحاك وبعث الغرابة في نفس المتلقّي. وقد تكون سبيلاً إلى تصوير عيوب الناس وفضح قيم مستهجنة. لذلك عُدّت أداة نقد وسخرية.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ جنس أدبيّ، حكاية، شخصيّة، بطل، مشاكلة.

ع.ع

## نصّ *Texte/Text*

هذا المصطلح شائع في مجالات من البحث عديدة، وإن كان ذلك بتنوّع مفهوميّ كبير. فتصوّرات الفلاسفة للنصّ لا تطابق تصوّرات دارسي الأدب وإن نظروا جميعاً في المكتوب. أمّا علماء الإنسانيّات فلا يرون النصّ حكراً على الكتابة ويتحدّثون عن النصوص الشفويّة. وقد نجد توسّعاً آخر يجعل المفهوم شاملاً لإنتاجات سيميائيّة غير لغويّة، كالنصّ الفلميّ والنصّ الموسيقيّ (Ducrot et Schaeffer, 1995).

وقد ظلّت الدراسة اللغويّة إلى زمن قريب متوقّفة عند حدود الجملة باعتبارها إطاراً شاملاً لمختلف المكوّنات اللغويّة ذات الأهمّيّة. وقد أفاد بعض أعلام السرديات(*) من تراث اللسانيّات البنيويّة وصرامتها المنهجيّة. فكان تحليلهم للنصّ السرديّ(*) قائماً على مفهوم فعّال منذ "دي سوسّير"، هو مفهوم الأنظمة وتراكبها، رغم وعيهم بتميّز بنية النصّ من بنية الجملة. وقد رأى "تودوروف" مثلاً (Todorov, 1973) أنّ النصّ قد يطابق جملة واحدة أو كتاباً برمته، وهو يمثّل نظاماً لا يماثل النظام اللغويّ وإنّما يشابهه ويجاوره. وفي ضوء تلك المشابهة، اقترح التمييز بين ثلاثة مستويات:

- المظهر اللفظيّ للنصّ، وهو يضمّ كلّ العناصر اللغويّة الصوتيّة والمعجميّة والنحويّة وغيرها.

- المظهر التركيبيّ، وهو لا يعنى بنحو الجمل وإنّما بالعلاقات بين الوحدات النصيّة من جمل ومقاطع.

- المظهر الدلاليّ، وهو نتاج مركّب لمداليل الوحدات اللغويّة.

ومن جهة أخرى، تحكّمت مفاهيم اللسانيّات التوليديّة في محاولات كثيرة وخاصّة عند "فان ديك" منذ سبعينيات القرن العشرين لتأسيس ما سُمّي حيناً بنحو النصّ (أو

الخطاب) وحيناً آخر بلسانيّات النصّ (أو الخطاب)، مفترضة إمكان تصوّر الإنتاج النصّيّ على شاكلة إنتاج الجملة وبالتالي وجود نحو نصّيّ عميق قادر على توليد عدد لامحدود من النصوص انطلاقاً من عدد محدود من القواعد.

إنّ هذه الأجهزة النظريّة التي بقيت أسيرة لسلطة الجملة قد وقعت في مآزق عديدة. والانتقادات الموجّهة إليها ومحاولات تطويرها قد كشفت عن وعي متزايد بأنّ النصّ لا تتحكّم في إنتاجه القواعد اللغويّة وحدها وإن كانت هذه القواعد في مستويات أعلى من الجملة. فللنصيّة (Textualité)، أي ما يكون به الكلام نصّاً، ضوابط أخرى تتّصل بكون النصّ في جوهره وحدة تواصليّة.

إنّ لنظريّات التلفّظ(*) والأعمال اللغويّة(*) وغيرها ممّا يندرج في دائرة الدراسات التداوليّة(*) تأثيراً بالغاً في نظريّة النصّ عامّة والنصّ الأدبيّ خاصّة، وذلك لأنّها قد نبّهت لإشكاليّات الإنجاز اللغويّ التي غفلت عنها النظرة المحايثة في اللسانيّات البنيويّة والتوليديّة. فليست علاقة المتكلّم باللغة مجرّد اختيار جدوليّ وتنسيق نحويّ في ضوء قواعد منطبعة في الذهن، ولا ارتباطه بالمقام(*) والمرجع مجرّد إحالة، ولا مواجهته للسّامع مجرّد إخبار وإفهام (Orecchioni, 1980).

ولقد أدّى تنزيل النصّ في مقام إنتاجه، وبالتالي الوعي بكون النصّ خطاباً متأثّراً بوضعيّة الخطاب بمختلف عناصرها ومؤثّراً فيها، إلى تنبيه الباحثين لكون النصيّة ليست وليدة النظام اللغويّ وحده، وإنّما هي مشروطة أيضاً بمقاييس تتّصل بالمخاطِب والمخاطَب ووضعيّة التلفّظ. ويتفاوت الباحثون في ترتيب هذه المقاييس من حيث القيمة:

- الاتّساق (Cohésion).
- الانسجام(*).
- المقصديّة: المخاطِب يقصد بإنتاج النصّ تأثيراً محدّداً في المخاطَب.
- المقبوليّة: المخاطَب يتهيّأ لتأويل النصّ منتظراً أن يتّصل بعالمه.
- التناصّ(*).
- الإخباريّة والمقاميّة، ومدارهما على كمّية الأخبار المناسبة والعلاقة بالمقام (Maingueneau, 1996).

وقد أجرى الباحثون مصطلحيْ "خطاب" و"نصّ" وفق تصوّرات شتّى تختلف في استعمال هذا المصطلح أو ذاك على الآخر. والغالب أن يُعتبر كلّ نصّ خطاباً إذا ما نُظر إليه في علاقته بوضعيّة قوله وقيامه وسيلة تواصل وتأثير وفعل، وإن كان من الجائز أن

يتضمّن النصُّ (الخطابُ) خطابات تقوم فيه بوظائف متنوّعة، كما هو الشأن في النصّ السرديّ.

إنّ النظر إلى النصّ من هذه الوجهة يجعل للنصيّة مكوّنات مختلفة، منها ما هو لغويّ محض، وهو يشمل البنية المقطعيّة ومظاهر الاتّساق اللفظيّ، ومنها ما هو لغوي تداوليّ، وهو يشتمل على العلامات التلفّظيّة والانسجام الدلاليّ والأعمال اللغويّة. واللسانيّات النصيّة تحاول بنظرها في هذه الوجوه المتكاملة أن تكون في درسها لمختلف النصوص لسانيّة وتداوليّة في آن واحد، وإن كان حرص بعض أعلامها على التنظير للبنى النصيّة العامّة قد اقتضى الانطلاق من اختيار منهجيّ يفصل النصوص عن وضعيّات قولها المحدّدة وفق المعادلة التالية:

نصّ = الخطاب - ظروف إنتاجه

خطاب = النصّ + ظروف الإنتاج

وما ذلك الفصل إلّا من أجل تبيّن أنساقها المقطعيّة العامّة وثوابتها البنيويّة. فكلّ سرد(*) أو وصف(*) أو تفسير أو حِجاج هو بشكل أو بآخر تجربة فريدة. ولكنّ كلّ منجز نصّيّ يشترك مع أمثاله من المنجزات النصيّة في خصائص لغويّة تمثّل أصنافاً من القول ثابتة نسبيّاً، أو بحسب عبارة "باختين" أجناساً خطابيّة أوّليّة. وكلّ نصّ يمكن أن تكوّن بنيته المقطعيّة من صنف واحد (مقاطع سرديّة في النصّ السرديّ) أو من أصناف متنوّعة (Adam, 1992 - Bronckart, 1996). فيتضمّن النصّ السرديّ مقاطع وصفيّة أو حواريّة أو تفسيريّة أو غيرها. وقد يكون السرد أيضاً مقطعاً متميّزاً ضمن بنية نصيّة غير سرديّة كالخطبة أو الرسالة. وقد عرّف "جان ميشال آدام" النصّ من هذه الزاوية فقال: "النصّ بنية تراتبيّة مركّبة تتضمّن عدداً من المقاطع من صنف واحد أو من أصناف مختلفة" (Adam, 1992).

والواقع أن الزوايا التي يُنظر منها إلى النصّ متعدّدة، بعضها ضارب في التاريخ الأدبيّ شأن مشكل الأجناس الأدبيّة(*) وبعضها حديث شأن إشكاليّة التناصّ أو مبحث النشوء (Genèse).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ انسجام، تداوليّة، تلفّظ ، تناصّ، حوار، عمل لغويّ، مقام ، نصّ سرديّ، وصف.

ن . ب

## نصّ جامع

*Architexte/Archi-texte*

هو مفهوم اقترحه "جيرار جونات" (Genette, 1979) موضوعاً للإنشائيّة. ونبّه (Genette, 1982) لكون موضوع الإنشائيّة ليس النصّ مفرداً، بل النصّ الجامع، أو نصيّة النصّ الجامعة أي مجموع المقولات العامّة أو المتعالية من قبيل أنماط الخطاب وصيغ التلفّظ(*) والأجناس الأدبيّة(*) التي يصدر عنها كلّ نصّ مفرد (نفسه). لكنّ "جونات" سرعان ما تخلّى عن اعتبار النصّ الجامع وحده موضوع الإنشائيّة وجعل من التعالق النصّيّ(*) أو التعالي النصّيّ(*) موضوعاً للإنشائيّة تندرج فيهما النصيّة الجامعة بوصفها نمطاً من العلاقات العلنيّة أو الخفيّة التي تربط النصّ بغيره من النصوص.

وقد أقرّ "جونات" بأنّ النصيّة الجامعة هي النمط الأكثر تجريداً والأكثر ضمنيّةً من بين أنماط التعالق النصّيّ الخمسة: التناصّ(*) والنصيّة الموازية(*) والنصيّة الواصفة(*) والنصيّة اللاحقة(*) والنصيّة الجامعة التي يعتبرها خرساء. فغاية ما تورده هذه النصيّة إشارةٌ نصيّةٌ موازيةٌ تُردِف العنوان مفادها أنّ الأثر روايةٌ أو شعرٌ أو مجموعةٌ أقصوصيّةٌ الخ...

ويعود الخرس في الإشارة النصيّة الجامعة إمّا إلى كونها لا تضيف شيئاً وإمّا إلى كونها تمتنع عن الانتماء إلى أيّ جنس أدبيّ بعينه. وفي كلّ الأحوال ليس من مشمولات النصّ أن يعيّن طبيعته الأجناسيّة لأنّ ذلك من اختصاص القارئ والناقد والجمهور. فبإمكان هؤلاء رفض ما ادّعاه النصّ الجامع من تحديد لجنس الكتاب. إلّا أنّ هذا التعيين لا يعدم فائدة إذ قد يمثّل بالنسبة إلى القارئ أفق انتظار قد يصدق عند القراءة وقد يخيب فضلاً عن أثره في تلقّي الكتاب. ومثال ذلك ما ورد من إشارة على غلاف "تغريبة أحمد الحجري" لـ"عبد الواحد ابراهم" من كونها روايةً. وعند تصفّح الكتاب يتّضح أنّها تنفتح على تاريخ هجرة الأندلسيّين إلى المغرب العربيّ والسيرة والسيرة الذاتيّة وأدب الرحلة والجغرافيا والرسالة والوثيقة. فالإشارة النصّية الجامعة لا تفي بحقّ "التغريبة" اللهمّ إلّا إذا فهمنا الرواية على أنّها جماع أجناس أدبيّة متباينة.

◄ **المواد ذات الصلة.** ـ تعالق نصّي، تناصّ، نصيّة موازية، نصيّة واصفة، نصيّة لاحقة.

أ.س.

## نصّ حافّ

***Epitexte/Epitext***

النصّ الحافّ هو أحد قسمي النصّ الموازي(•). ويضمّ كلّ النصوص والخطابات السمْعيّة والبصريّة المتعلّقة بالنصّ السرديّ دون أن تجاوره في مساحة الكتاب (Genette, 1987). فهذه العناصر مفارقة للنصّ السرديّ في المكان، معايشة له في الزمان منذ مرحلته الجنينيّة، فولادته، ونموّه بفعل تكاثر القراءات(•). ومن هذه النصوص أحاديث المؤلّف(•) إلى الصحف ووسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة ورسائله الشخصيّة وشهاداته الأدبيّة ومقالاته النقديّة ومذكّراته(•) وسيرته الذاتيّة(•). ومنها كذلك التعاليق الصحافيّة والمقالات النقديّة وشهادات الأدباء والأهل والأصدقاء.

فهذه الفئة من النصوص الموازية مفتوحة في الزمان، مبثوثة في فضاءات وأطر وسياقات متنوّعة. فلا يملك لها المؤلّف قياداً وليس له على أغلبها سلطان، إذ تبتدئ معه ولكنّها لا تتوقّف بموته بل قد تزداد مع الزمان انتشاراً وتكاثراً.

وهذه الميزة تكسب هذا الضرب من النصّ الموازي أهميّة قصوى في نظر القارئ(•) والباحث معاً. فعلاوة على ما يضطلع به النصّ الحافّ من دور تفسيريّ للنصّ السرديّ فإنّه يتيح لنا أن نحيط علماً بما واكب النصّ طوال تاريخه من قراءات مختلفة وتآويل متعدّدة أضحت مع الزمن جزءاً من مقروئيّته، لا محيد للباحث من الوقوف عليها.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ مواز، نصّ مصاحب، نصّ سرديّ، مؤلّف، مذكّرات، سيرة ذاتيّة، فضاء، ميثاق قرائيّ، ميثاق روائيّ، ميثاق مرجعيّ، قراءة، قارئ، سرد، تناصّ.

م.أ.م

## نصّ سابق

***Hypotexte/Hypotext***

النص السابق هو كلّ نص(•) تولّد منه نصّ جديد يسمّيه "جونات" (Genette, 1982) نصّاً لاحقاً(•). ويتمّ ذلك حين يشتقّ نصّ جديد من نصّ سابق بفضل عمليّة تحويل فيدخل النصّان في علاقة نصيّة لاحقة(•) يخضع فيها النصّ المصدر لعمليّة تحويل مباشرة أو غير مباشرة (نفسه) فتعاد كتابة النصّ كتابة جديدة.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ نصّ، نصّ لاحق، تناصّ، نصيّة لاحقة، تعالق نصيّ.

م.آ.م

## نصّ سرديّ *Texte narratif/Narrative Text*

النصّ السرديّ أو القصصي حسب بعض الترجمات العربية للمصطلح الفرنسي (Texte narratif) هو القصّة(*) الشفويّة أو المكتوبة التي تقوم بنيتها العامّة على سرد(*) حكاية(*) تقدّم على أنها متخيّلة أو أنّ أحداثها قد وقعت فعلاً.

إنّ النصّ السرديّ خطاب لغويّ نثريّ مداره على سرد(*) حكاية. وسواء أكان شفويّاً أم مكتوباً وبصرف النظر عن درجة ارتباطه بالواقع خارج الخطاب، فإنّ الوظيفة المرجعيّة تظلّ هي الغالبة على النصّ(*) لكون القصّة المرويّة تصوّر أو توهم بتصوير عالم تتحرّك فيه الشخصيّات(*) وتتالى الأحداث(*) والأعمال وتتحوّل الوضعيّات في الزمن. فالقصّة "نصّ مرجعيّ ذو سيرورة زمنيّة" (Ducrot et Todorov, 1972). والأحداث، مهما تكن غرابتها، يبدو منطقها قابلاً للتعقّل والفهم حين تكون مندرجة في المكان(*) والزمان.

والشخصيّة الفاعلة هي ضمان أساسيّ من ضمانات ترابط الأحداث ووحدتها، فهي التي تقوم بالأفعال وتنفعل بأحداث وأفعال أخرى وهي التي تُسند إليها الصفات والأحوال. ولذلك فإنّ حضور شخصيّة واحدة على الأقل معيار لا غنى عنه من معايير سرديّة(*) النصّ. لكنّ الوحدة الحدثيّة للقصّة لا تقوم على مجرّد التعاقب، وإنما تقوم خاصّة على ترابط سببيّ منطقيّ بين الأحداث.

والعلاقة بين الزمنيّة(*) والسببيّة من حيث الانفصال أو الاتّصال من المسائل التي فكّر فيها الشكلانيّون الروس(*). فقد بيّن توماشيفسكي أنّ الرابط السببيّ كلّما كان أميل إلى الضعف ازدادت أهمّية الرابط الزمنيّ، وأنّ إضعاف الحبكة(*) يجعل من الرواية(*) مجرّد مجموعة من الوقائع المتتابعة زمنيّاً (الخطيب، 1982). ونظر في هذه العلاقة أيضاً النقد الأنغلوسكسونيّ، ومن أعلامه "فورستر" (Forster) الذي رأى أنّ كلّ رواية تتضمّن العلاقة الزمنيّة والعلاقة السببيّة، لكنّ الأولى تكوّن القصّة (Story): "مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة" والثانية تنشئ الحبكة (Plot): "مات الملك وبعد ذلك ماتت الملكة حزناً عليه". واعتبر "تودوروف" أنّ من النصوص ما يمكن أن يقوم على النظام

الزمنيّ المحض كاليوميّات(*) والحوليّات، ومنها ما يقوم على السببيّة الصرف كالخطابات الرياضيّة والسياسيّة والأدبيّة الوصفيّة. أمّا النصوص السرديّة فتتميّز في الغالب بالجمع بين الزمنيّة والسببيّة. فهما متّصلتان حدّ الخلط بينهما. لكنّ التتالي المنطقيّ هو في عيون القرّاء علاقة أقوى بكثير من التتالي الزمنيّ. وإذا اجتمعا لا يرى القارئ(*) إلّا الأوّل. ثمّ إنّ السببيّة قد تكون في النصّ السرديّ مضمرة. فيضطرّ القارئ عندئذ إلى القيام بالدور الذي لم يقم به الراوي(*). فالسببيّة - مهما تكن نسبتها - ضروريّة لتقبّل القصّة وإدراكها. ولذلك يسدّ القارئ الثغرات ويعيد بناء الحكاية. فدوره متناسب عكساً مع دور الراوي (Todorov, 1973).

ورغم اتّصال الأحداث بشخصيّة أو شخصيّات محدّدة وتعاقبها وترابطها ترابطاً سببيّاً، تظلّ وحدتها مفتقرة إلى منطق يحدّد لها البداية والمسار والنهاية. فالأحداث لا يمكن أن تتالى دون حدّ ولو ترابطت بروابط سببيّة قويّة. والحكاية تكون قابلة لأن تروى وتثير اهتمام المتلقّي حين تكون أحداثها منتظمة في مسار قائم على توتّر وتغيّر في الوضعيّات وتحوّل في المسانيد واضطراب في العلاقات وصراع بين الشخصيّات.

ويُذكّر بعض الباحثين اليوم (Adam, 1992- Ricoeur, 1983) بما قاله "أرسطو" في كتابه "فنّ الشعر". فقد بيّن أنّ وحدة القصّة، بما هي امتداد له بداية محدّدة غير اعتباطيّة ونهاية محدّدة، ليست مؤسّسة على مجرّد تسلسل حدثيّ وإن كانت متّصلة بشخصيّة واحدة، وإنّما هي مؤسّسة على ترابط الأحداث وفق منطق محدّد، هو بالأساس منطق التحوّل وانقلاب الأوضاع. وبصرف النظر عن تغيّر المصطلحات الدالّة على أقسام النصّ: بداية ووسط ونهاية عند "أرسطو"، أو عرض وعقدة وحلّ في النقد الأوروبيّ الكلاسيكيّ، أو الوضعيّة الأصليّة والوضعيّة النهائيّة وما بينهما من تحوّل في بنية مقطعيّة ثلاثيّة أو خماسيّة، أو غيرها من المصطلحات في السرديّات(*) البنيويّة (Adam, 1992- 1994)، فإنّ الثابت من خلال ذلك كلّه أنّ السرديّة مهما اختلفت أشكال تحقّقها إنّما جوهرها الحبكة، و"كلّ حبكة قائمة على التحوّل" (Ducrot et Todorov, 1972).

الحبكة هي إذن تنظيم للأحداث مبنيّ على منطق كاشف للصراعات بين الفواعل والتحوّلات في وضعيّاتهم وعلاقاتهم ومنته إلى نهاية محدّدة ونتائج معلومة مصرّح بها أو مضمرة. إنّ الحبكة بهذا المفهوم تهب القصّة بمختلف مقوّماتها المذكورة تبريراً لسردها وتنهض على غاية يروم الراوي الوصول إليها. وهذا ما نبّه له "بريمون" حينما أكّد أنّ "الأحداث لا يكون لها معنى ولا تنتظم في سلسلة زمنيّة منظّمة إلّا في علاقتها بمشروع إنسانيّ" (Bremond, 1966).

إنّ القصّة بمختلف مقوّماتها لا تكتسب في الحقيقة جوهرها السرديّ إلّا من خلال عمليّة السرد. فالأحداث في تعاقبها وتحوّلاتها لا تروي نفسها وإنّما هي مقدّمة على لسان راو يتّجه بالضرورة إلى مرويّ له(*) معلوم أو مجهول، مفرد أو متعدّد، حاضر أو غائب. وللراوي مقصد أو مقاصد من رسالته السرديّة ولو كانت غايته الإمتاع وحده.

ولذلك فإنّ النصّ السرديّ هو جماع الحكاية المرويّة والخطاب الراوي في حالة اتّصال شأن وجهيْ العلامة اللسانيّة الدالّ والمدلول، وما الفصل بينهما إلّا لضرورة منهجيّة. وإذا كان بعض الباحثين في السرديّة قد أبرزوا المكوّنات الضروريّة للقصّة والمنطق الحدثيّ الذي تقوم عليه حتّى تكون قصّة، منطلقين من نماذج حكائيّة متنوّعة ، وانطلق البعض منهم يستكشف جوهر السرديّة وشروطها في ما سُمّي بالسرد العاديّ أي سرد المتكلّمين في الحياة اليوميّة، فإنّ النظر في النصوص السرديّة المكتوبة وخاصّة الحديثة منها قد نبّه لأمور ما كان ممكناً التنبّه لها دون الانكباب على الخطاب القصصيّ(*).

فأحداث القصّة لا تروى دائماً في تتابعها الزمنيّ المفترض. وإنما نجد في القصص ضروباً من التحريف وإعادة الترتيب، وضروباً من التكرار والتوسّع حدّ الإطناب في سرد مشهد حدثيّ أو وصف شخصيّة أو مكان أو شيء، وألواناً من الإجمال في السرد حدّ الحذف وإسقاط مدد زمنيّة برمتها. وهذا ما لفت انتباه السرديّين في القرن العشرين وحظي بدراسة منهجيّة عند "جونات" (Genette, 1972) خاصّة في مباحث الترتيب(*) والمدّة(*) والتواتر(*).

والنصّ السرديّ من جهة أخرى قد لا يشتمل على قصّة واحدة. فتعدّد القصص ضمن النصّ الواحد ظاهرة سرديّة متواترة منذ القديم من خلال التضمين حين تتضمّن القصّة الإطار(*) قصّة أو قصصاً متوازية أو يتضمّن بعضها بعضاً كما في "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة". وقد تكون القصص ضمن النصّ الواحد مرويّة على نسق التناوب أو التسلسل (Todorov, 1966). وحينما تتعدّد القصص، يُطرح بالضرورة سؤال العلاقة بين القصص المتعدّدة من حيث الأحداث والحبكة والزمن وغيرها، ويطرح سؤال الراوي أو الرواة من حيث الموقع والعلاقة بالمرويّ وبقيّة الرواة. ولا شكّ في أنّ ما قدّمته اليوم مباحث الراوي والصوت(*) والتبئير(*) والمستويات السرديّة(*) ينبئ عن مقادير تعقّد النصّ السرديّ في الآداب الحديثة وفي بعض النصوص القديمة أيضاً، ويؤكّد استحالة دراسة القصّة دون النظر في كيفيّات سردها ومسؤوليّة الراوي في ذلك.

وثمّة ظواهر نصيّة أخرى تضاعف الوعي بأهمّيتها في السنوات الأخيرة شأن ما يرافق النصّ الأدبيّ عامّة والنصّ السرديّ خاصّة في عتباته وحواقّه(*) من مقاطع نصيّة

توضع للتقديم والتنبيه والشرح والتعليق وغيرها ممّا قد لا يدخل في الغالب ضمن سرديّة النصّ بالمعنى الدقيق وإن كان له تأثير بالغ في قراءة النصّ وتأويله.

ولعلّ هذه الظواهر قد أعادت إلى بساط البحث حضور المؤلّف(*) ودوره ضمن نصّه بعدما أبعدته السرديّات البنيويّة فترة من الزمن عن دائرة الاهتمام لضرورة منهجيّة. وإذا كان ذلك الحضور مازال محلّ جدل عند النظر في النصوص التخييليّة، فإنّه قد صار أكثر وجاهة عند دراسة القصص المرجعيّ(*). فنصوص السيرة الذاتيّة(*) والسيرة(*) والمذكّرات(*) والرحلة(*) تدعو إلى إعادة النظر في إحدى مسلّمات السرديّات وهي الانفصال بين الراوي باعتباره شخصيّة نصيّة تخييليّة والمؤلّف باعتباره شخصاً تاريخيّاً مفارقاً للقصّة والخطاب الذي يرويها. وصار مهمّاً اليوم التمييز بين الميثاق التخييلي والميثاق المرجعيّ(*)، وبالتالي تحديد مواطن الانفصال أو الاتصال والتطابق بين المؤلّف والراوي أو بين المؤلّف والراوي والشخصيّة القصصيّة (Lejeune,1975- Genette, 1991).

◄ المواد ذات الصلة. ـ تبئير، تخييل، ترتيب، تواتر، حكاية، خطاب قصصيّ، راوٍ، سرديات، سرديّة، سيرة، سيرة ذاتيّة، صوت، قصّة، قصص الرحلات، قصّة شعريّة، قصص مرجعيّ، مذكّرات، مستويات سرديّة، نصّ.

ن . ب

## نصّ ظاهرٌ *Phéno-texte/Phenotext*

ميّزت "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva, 1969) بين النصّ الظاهر والنصّ المنجب(*) في إطار تعريفها بالنصّ. فالنصّ الظاهر هو الظاهرة القوليّة كما تتجلّى في بنية الملفوظ الفعليّ. ويتّصل النصّ الظاهر بنظريّة العلامة والتواصل. وهذا ما يجعله موضوعاً أثيراً للسيميائيّة ومناسباً، في الوقت نفسه، للتحليل البنيويّ بما يشتمل عليه هذا التحليل من وصف فونولوجيّ ووصف بنيويّ وآخر دلاليّ.

والنصّ، حسب "كريستيفا"، هو موطن التدلال لا الدلالة. فالدلالة أحاديّة يضمنها الباثّ وتتّصل بالمعاني التصريحيّة. وهي تنتمي إلى مستوى المنتَج والملفوظ(*) والتواصل. أمّا التدلال فمتعدّد. وهو منوط بالمتلقّي ويتعلّق بالمعاني الإيحائيّة. وبهذا يُعتبَر التدلال عملاً منتِجاً إذ هو ينتمي إلى مستوى الإنتاج والتلفّظ(*) اللذيْن يسهم فيهما الباثّ والمتلقّي كلاهما. ويتجلّى التدلال، فعلاً، من خلال أثر أدبيّ حادث أو عارض.

ومستوى الحدوث هذا هو الذي يتناسب والنصّ الظاهرَ. فـ"الذات" كاتبةً وقارئةً لا تمسك بالمعنى المبحوث عنه بيسر، وإنّما هي تتخبّط إزاءه وتتفكّك وتتلاشى. وهي لا تتحكّم في اللسان بقدر ما تخضع له إذ بمجرّد تعبيرها عن الفكرة بالكلمات يفرض عليها اللسان سلطته ويخضعها لقوانينه.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ تلفّظ، ذات، ملفوظ، نصّ، نصّ منجِب.

أ.س

## نصّ لاحق

***Hypertexte/Hypertext***

النصّ اللاحق هو كلّ نصّ(•) متولّد من نصّ سابق(•) له إمّا عن طريق عمليّة تحويل مباشرة أو عن طريق عمليّة تحويل غير مباشرة يسمّيها "جونات" (Genette, 1982) محاكاة(•).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ، تناصّ، نصّ مصدر، نصيّة لاحقة، محاكاة.

م.آ.م

## نصّ مصاحب

***Péritexte/Peritext***

النصّ المصاحب هو أحد قسمي النصّ الموازي(•). ويضمّ كلّ العناصرالنصيّة أو العلاميّة أو الشكليّة التي تحيط بالنصّ السرديّ(•) داخل محيط الكتاب. ومنها العنوان والعنوان الفرعيّ والإهداء والتصدير والتنبيه والمقدّمة والحاشية والهوامش والعناوين الداخليّة والملحق النقديّ ومقدّمة الناشر والرسوم والتعريف بالمؤلّف وعنوان السلسلة الأدبيّة وقائمة أعمال المؤلّف(•) وآراء النقّاد والمشاهير والرباط (Bande) وجلّادة الكتاب (Jaquette).

ولا تقتصر وظيفة هذه العناصر على التعريف بالمؤلّف وتحديد تاريخ الكتاب وظروف طبعه وإصداره بل تتعدّى ذلك إلى تحديد انتماء النصّ الأجناسيّ(•) وإبرام ميثاق قراءة(•) معيّن مع القارئ(•) (Genette, 1987).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ مواز، نصّ سرديّ، مؤلّف، جنس أدبيّ، ميثاق قراءة، ميثاق مرجعيّ، ميثاق روائيّ، قارئ، تناصّ.

م.آ.م

## نصّ موازٍ *Paratexte/Paratext or Intertextuality*

النصّ الموازي هو مجموع العناصر النصيّة وغير النصيّة التي لا تندرج في صلب النصّ السرديّ، لكنّها به متعلّقة وفيه تصبّ، ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النصّ السرديّ مادة خاماً، عارياً دون نصوص وعناصر علاميّة وخطابات تحيط به. لذلك عدّ "جيرار جونات" (Genette, 1987) النصّ الموازي الجسر الذي يصل بين النصّ والجمهور والشرط الذي به يتحوّل النصّ إلى كتاب فقال: "إنّ النصّ الموازي عندنا، هو ما يصبح النصّ به كتاباً وما يخوّل له أن يقدّم نفسه إلى القرّاء والجمهور عامّة على هذا الأساس" (نفسه).

من هذا الموقع، تكتسب النصوص الموازية أهمّيّتها. فهي حلقة وسطى بين المؤلّف(*) والقارئ(*) وبين النصّ(*) والعالم، بها يعلن النصّ خروجه من عزلة الإبداع وقدومه إلى العالم محاطاً بنصوص وعلامات وأشكال لها امتداد في المجتمع والاقتصاد والتاريخ. لكنّ هذه النصوص وهي تدمج النصّ في العالم، تحميه من الذوبان فيه وتبقي له تفرده جليّاً في عين المتلقّي. فتغدو تلك النصوص مفتاح العبور من العالم إلى النصّ ومسلك العودة من النصّ إلى العالم.

ولعلّ تميّز النصوص الموازية بالقدرة على الربط بين "داخل النصّ" و"خارجه" هو الذي دفع "جونات"، لدى حديثه عن علاقة النصّ السرديّ بالنصوص الموازية، إلى تفضيل استعمال مصطلح "عتبة" على مصطلح "حدّ"، فقال: "تتجاوز المسألة التخم أو الحدّ العازل. فالمقصود هنا عتبة أو -كما قال "بورخس" (Borges) معلّقاً على مقدّمة لأحد الكتب - رواق يمنح أيّاً كان إمكان أن يدخل أو أن يعود القهقرى"(نفسه).

على أنّ ذلك لا يعني أنّ هذه العتبات تقيم حدوداً واضحة بين النصّ وفضائه الخارجيّ، بل على العكس إنّها لا تزيد هذه الحدود إلّا التباساً وتداخلاً فهي "منطقة غامضة" بين الباطن والظاهر، هي نفسها دون حدود صارمة لا نحو الداخل (النصّ) ولا نحو الخارج (خطاب العالم عن النصّ) (نفسه).

وقد بوّب "جونات" هذه النصوص بحسب موقعها إلى فئتين هما: **النصّ المصاحب(*) والنصّ الحافّ(*)**. وبموازاة هذا التبويب، تنقسم النصوص الموازية من حيث واضعها إلى نصوص موازية من وضع المؤلّف، ونصوص موازية من وضع الناشر.

وليس الفرق بين هذين الصنفين الأخيرين واضحاً دائماً. ففي كثير من الأحيان يتصرّف الناشر في العتبات التي تنسب عادة إلى المؤلّف كالعنوان والهوامش وعنونة

الفصول الداخليّة. وفي أحيان أخرى يشرف المؤلّف على إخراج الكتاب طباعيّاً فيعوّض الناشر. هذا علاوة على أنّ كثيراً من النصوص الموازية ليس المؤلّف ولا الناشر بمسؤولين عنها. ففي حالة الترجمة مثلاً لا يتاح لأيّ منهما اختيار العنوان، كما أنّ كثيراً ممّا ينسب إلى المؤلّف من حوارات صحافيّة، قد لا يكون له علم بها.

وما من شكّ في أنّ للنصوص الموازية وظيفة مرجعيّة مهمّة بما تقدّم للقارئ من معلومات عن النصّ ومؤلّفه. فيمكن أن تعرّف بالكاتب اجتماعيّاً وأدبيّاً وتاريخيّاً وأن تحدّد جنس النصّ وقضاياه العامّة وشكل كتابته. إلّا أنّ وظيفتها لا تقتصر على توفير معلومات مرجعيّة عن النصّ، بل تتجاوز ذلك إلى التأثير في دلالاته وتلقّيه وانتشاره بين الناس. ذلك أنّ هذه النصوص تعمل على توجيه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلّف سواء باختياره أو بتوافق بينه وبين الناشر. فلا تمثّل هذه العتبات إذن "منطقة وسطى بين النصّ وخارج النصّ فحسب، بل مساحة تعاقد كذلك : إنّها موقع ممتاز يكشف مقاماً تداوليّاً وخطّة ما وفعلاً تأثيريّاً في الجمهور، يخدم، سواء حسُن فهمه أو ساء، تلقّياً جيّداً للنصّ وقراءة ملائمة لما ينتظر مؤلّف النصّ وحلفاؤه" (نفسه).

يمكن إذن أن ندرج النصوص الموازية ضمن الأعمال القوليّة(*) التي تسعى إلى تحديد أفق انتظار القارئ وتوجّه مسبقاً فهمه الأثر وتفرض عليه قراءة مخصوصة له. وقد ضرب "جونات" على ذلك مثلاً فقال إنّ وضع أحد المؤلّفين كلمة "رواية" عنواناً فرعيّاً على غلاف الكتاب ليس المقصود منه إعلام القارئ بأنّ النصّ رواية، بل القول له: "احرص على اعتبار النصّ رواية" (نفسه).

ولدينا في الرواية العربيّة أمثلة عديدة لسعي المؤلّفين إلى استغلال عتبات النصوص لتوجيه قرّائهم وإلزامهم بتصنيف أجناسيّ محدّد لنصوصهم. من ذلك نفي "إبراهيم عبد القادر المازني" في مقدّمة روايته "إبراهيم الكاتب" أن تكون لها بسيرته صلة، وإنكار "إدوار الخرّاط" في مقدّمة روايته "ترابها زعفران" انتماء هذا النصّ إلى أدب السيرة الذاتيّة، هذا علاوة على إقدام كثير من الروائيّين على استهلال رواياتهم بـ "تنبيه" يحذرون فيه قرّاءهم من الربط بين شخصيّات الرواية التخييليّة وأشخاص في الواقع المرجعيّ قد يبدون لهم شبيهين بتلك الشخصيّات.

إن النصّ السرديّ رسالة لغويّة تتضافر النصوص الموازية لتكون بين يدي القارئ مفاتيح تذلّل له بعض مغاليق تلك الرسالة، وتهديه دراستها إلى فتح منافذ مهمّة إلى النصّ. فيتسنّى له الوقوف على وضع النصّ الأجناسيّ، وتبيُّن دلالاته وصلاته بالسياقات

الأدبيّة والاجتماعيّة والحضاريّة الحافّة به، ويتمكّن من عقد حوار مع مؤلّفه ومقارنة ما أراد المؤلّف لنصّه في عالم الواقع، بما كان عليه النصّ في عالم الكتابة.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ، نصّ مصاحب، نصّ حافّ، تناصّ، مؤلّف، قارئ، سرد، تخييل، مرجع، فضاء، ميثاق روائيّ، ميثاق مرجعيّ، جنس أدبيّ، رواية، سيرة ذاتيّة.

م.آ.م

## نصيّة لاحقة

*Hypertextualité/Hypertextuality*

النصيّة اللاحقة نمط من أنماط التعالق النصّيّ(•) الخمسة التي حدّدها "جونات" (Genette, 1982) وجعلها موضوع الدراسة الإنشائيّة(•). وهذه الأنماط هي: التناصّ(•) والنصيّة الموازية(•) والنصيّة الواصفة(•) والنصيّة اللاحقة(•) والنصيّة الجامعة(•).

وتعني النصيّة اللاحقة كلّ علاقة تربط نصّاً لاحقاً(•)(أ) بنصّ سابق(•) له (ب). وقد ميّز "جونات" هذه العلاقة من علاقة التعليق وحدّدها بأنّها علاقة زرع وتطعيم يعمد فيها النصّ اللاحق إلى تحويل النصّ السابق بطريقة مباشرة وصريحة فيعيد كتابته كتابة جديدة. إلّا أنّ التحويل يفترض محاكاة(•) النصّ اللاحق النصّ السابق إذ ما من سبيل إلى حصول التحويل إلّا بعد استيعاب النصّ اللاحق النصّ السابق وتمثّله. فالعلاقة إذن هي مزيج من المحاكاة والتحويل. ومن أشكال النصيّة اللاحقة : المحاكاة الساخرة(•) والتحريف الهزليّ والمعارضة والترجمة والبتر والتهذيب والاختصار والإسهاب والتسريد(•) والمسرحة وغيرها.

ومن الأمثلة الشهيرة للنصيّة اللاحقة في الأدب العربيّ المعاصر إعادة "محمود تيمور" كتابة عدد كبير من أقاصيصه وتوظيف "جمال الغيطاني" النص التاريخيّ القديم "تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في عجائب الدهور" لـ"ابن إياس" لإنشاء نصّ روائيّ تخييليّ هو "الزيني بركات".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ نصّ، تعالق نصّي، تناصّ، نصيّة موازية، نصيّة واصفة، نصيّة جامعة، نصّ لاحق، نصّ سابق، محاكاة ساخرة، تسريد، إنشائيّة.

م.آ.م

## نظام زمنيّ راجع ترتيب زمنيّ

*(Ordre temporel/Temporel Order)*

## نظم

***Enfilage/Weaving***

النظم مصطلح وضعه "شكلوفسكي" (Todorov, 1965). ويعني به قصصاً(•) أو مقاطع سرديّة(•) تامّة متسلسلة(•) ومتوازية تضطلع بدور البطولة(•) في جميعها شخصيّة(•) مشتركة. ويتجلّى هذا الضرب بالأخصّ في أقاصيص الأسفار والمغامرات. ويمكن الاستدلال عليه بقصص السندباد البحريّ في "ألف ليلة وليلة".

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ قصّة، مقطع سرديّ، تسلسل، بطل، شخصيّة.

ع.ع.

## نمط سرد حياديّ راجع تبئير ووجهة نظر

*(Type Narratif Neutre/Neutral Narrative Type)*

## نمط سرد غير مبأّر راجع تبئير ووجهة نظر

*(Type narratif non focalisé/Non Focalized Narrative Type)*

## نمط سرديّ

***Type narratif/Narrative Type***

النمط السرديّ مفهوم مجرّد تصنّف وفقه النصوص السرديّة(•) استناداً إلى مقاييس شكليّة أو وظائفيّة محدّدة (Lintvelt,1989). والهدف من اعتماد هذا المفهوم اختزال التنوّع الشديد في ضروب السرد(•) وطرائقه إلى عدد محدود من الأنماط السرديّة التي تمثّل الأشكال السرديّة الأساسيّة.

وقد سعى "لينتفلت" من دراسة الأنماط السرديّة إلى توسيع حقل الدراسات

السرديّة. فلا تكتفي ببحث القضايا المتعلّقة بأعوان السرد(•) التخييليّين (الراوي(•) والفواعل(•) والمرويّ له(•))، بل تعتني كذلك بدراسة أعوان السرد المجرّدين (المؤلّف المجرّد(•) والقارئ المجرّد(•)) وأعوان السرد الواقعيّين (المؤلّف الواقعيّ(•) والقارئ الواقعيّ(•)).

واستفاد "لينتفلت" (نفسه) في تصنيفه الأنماط السرديّة من أعمال من سبقه من علماء السرد الأنجلوسكسونيّين ومن أبحاثهم في "وجهة النظر"(•) فأقرّ بأنّ دراسة الأنماط السرديّة ملتبسة أشدّ الالتباس بمفهوم وجهة النظر. لذلك أرسى دعائم بحثه على فعل السرد وتحديداً العلاقة الجدليّة بين الراوي والمرويّ له في صلاتها بالسرد(•) وبالحكاية(•) وفواعلها. واعتبر أنّ مقياس تحديد الأنماط السرديّة هو التقابل الوظائفيّ بين الراوي والفاعل.

بناء على ذلك انطلق "لينتفلت" من التمييز بين شكلين سرديّين هما :

القصّ من خارج الحكاية(•) والقصّ من داخل الحكاية(•). وفي كلّ شكل سرديّ ميّز استناداً إلى مقياسين هما : التعارض بين الراوي والفاعل من جهة ومركز توجيه القارئ (Centre d'orientation) الذي يتحدّد وفقه موقع القارئ في العالم التخييليّ من جهة ثانية، خمسة أنماط سرديّة. من هذه الأنماط الخمسة ثلاثة ترتبط بالسرد من داخل الحكاية وهي :

– النمط السرديّ الناظم (Auctoriel): ويهيمن عليه منظور الراوي ويكون الإدراك داخليّاً وخارجيّاً غير محدودين.

– النمط السرديّ الشخصيّ (Actoriel): ويهيمن عليه منظور الراوي الفاعل والإدراكان الداخليّ والخارجيّ محدودان.

– النمط السرديّ المحايد : ويهيمن عليه تبئير الكاميرا وفيه إدراك خارجيّ محدود أمّا الإدراك الداخليّ فمستحيل.

أمّا النمطان الاثنان الباقيان فمرتبطان بالقصّ من داخل الحكاية وهما :

– النمط السرديّ الناظم: ويهيمن عليه منظور الراوي الشخص وله إدراكان داخليّ وخارجيّ واسعا الأبعاد.

– النمط السرديّ الشخصيّ: ويهيمن عليه منظور الشخص-الفاعل وله إدراكان داخليّ وخارجيّ محدودان.

وقد درس "لينتفلت" خصائص كلّ نمط سرديّ من هذه الأنماط الخمسة عبر النظر في مستويات أربعة هي: المستوى الإدراكيّ النفسيّ والمستوى الزمنيّ والمستوى

المكانيّ والمستوى اللفظيّ. وربط بين الأنماط السرديّة التي توصّل إليها والأجناس الأدبيّة(*) السائدة. فعقد صلة بين النمط السرديّ الناظم الناشئ عن القصّ من خارج الحكاية والجنس الملحميّ، ورأى النمط السرديّ المحايد موافقاً للمسرح، فيما بدا له النمط السرديّ الشخصيّ متأرجحاً بين الملحمة والمسرح. أمّا النمط السرديّ الناظم المقترن بالقصّ من داخل الحكاية فأقرب إلى الجنس الغنائيّ، ويجمع النمط الثاني المقترن بهذا السرد بين الجنس الملحميّ والجنس الغنائيّ.

وقد اقترح "لينتفلت" أن توظّف نمذجته الأنماط السرديّة توظيفين : توظيفاً أوّل باعتبارها مفهوماً إنشائيّاً(*) كونيّاً متعالياً على النصوص وتوظيفاً ثانياً باعتبارها أداة لتحليل النصوص الروائيّة و"نقدها". فإذا كانت الأنماط السرديّة في توظيفها الأوّل ذات بعد نظريّ عامّ ثابت، فإنّها في توظيفها الثاني تكشف مميّزات الأنماط السرديّة وخصائصها الدلاليّة في نصّ محدّد. ذلك أنّ النصّ السرديّ يعمد دائماً إلى الخلط بين هذه الأنماط.

◄ **المواد ذات الصلة**. ـ نصّ سرديّ، سرد، صيغة، أعوان السرد، راوٍ، فاعل، مرويّ له، مؤلّف مجرّد، قارئ مجرّد، مؤلّف واقعيّ، قارئ واقعيّ، وجهة نظر، حكاية، قصّ من خارج الحكاية، قصّ من داخل الحكاية، جنس أدبيّ، إنشائيّة.

م.آ.م

**نموذج عامليّ** راجع **منوال الفواعل** *(Modèle actantiel/Actancial Model)*

**نموذج فاعليّ** راجع **منوال الفواعل** *(Modèle actantiel/Actancial Model)*

**نهاية** راجع **خاتمة** *(Fin/Ending)*

**نواة** راجع **وظيفة أساسيّة** *(Noyau/Kernal)*

**نوفيلا** راجع **رواية قصيرة** *(Novella/Novella)*

# واو

## واصف

*Descripteur/Describer*

يُطلق مصطلح الواصف على عونين سرديّين(•) مختلفين هما الراوي(•) والشخصيّة(•). والوصف(•)، في الواقع، نشاط لغويّ فنّي تنجزه ذات تتكلّم وتكتب في الآن نفسه. ولمّا كان المتكلّم في النصّ السرديّ(•) (Genette, 1972,1983, Ducrot, 1984) هو الراوي فإنّ الواصف هو الراوي المنتج التخييليّ للوصف. وهو الذي يفتتحه في المواطن التي يرى حضوره فيها ضروريّاً ويختتمه عندما يقدّر أنّه أدّى الوظائف الموكولة إليه. وهو الذي يُدرجه في خطّته العامّة وفي إطار علاقته بالمرويّ له(•). فالراوي الواصف يُعلّق ظرفيّاً وظيفته سارداً للأحداث ويحافظ، في الآن ذاته، على هويّته راوياً يخاطب مرويّاً له/ موصوفاً له(•) يشترك وإيّاه في مستوى السرد(•) وفي العلاقة بالحكاية(•). فالسندباد في "ألف ليلة وليلة"، على سبيل المثال، أدرج في سرده لأصحابه مغامراته وصفاً لبيضة طائر الرخّ. فكان راوياً واصفاً من الدرجة الثالثة مضمّناً في الحكاية(•) وكان أصحابه مرويّاً لهم/ موصوفاً لهم من الدرجة الثالثة مضمّنين في الحكاية.

إلّا أنّ "هامون" (Hamon, 1993) يطلق مصطلح الواصف أيضاً على الشخصيّة المشاركة في الأحداث(•). وقد ميّز ثلاثة أصناف من الشخصيّة الواصفة. فإذا كانت قناة الوصف هي النظر فالواصف يسمّى رائياً واصفاً. وإذا تمّ الوصف في نطاق حوار أي عن طريق القول يسمّى الواصف واصفاً ثرثاراً. أمّا إذا كان الوصف عن طريق الفعل فيطلق على الواصف تسمية الواصف العامل.

◄ **الموادّ ذات الصلة**. ـ عون سرديّ، راوٍ، شخصيّة، وصف، نصّ سرديّ، مرويّ له، موصوف له، مستويات سرديّة، حكاية، قصّ مضمّن في الحكاية.

م. ن. ع

## وجهة النظر
*Point de vue/Point of View*

وجهة النظر من مباحث الصيغة(*) والصوت(*). ويُستعمل هذا المصطلح مرادفاً للرؤية (Pouillon, 1946 et Todorov, 1966) والتبئير(*) (Genette, 1972) إلّا أنّه يتميّز منهما بشيوعه وبعبه الدلالي. فهو يشمل إدراك الذات المبئّرة وأفكارها ومواقفها الفكريّة في آن واحد. وقد طوّر "راباتال" (Rabatel, 1997,1998) دراسة المبحث من منطلق لساني. فنقد جلّ الدراسات السابقة. وعاب عليها اهتمامها بذات الإدراك أو التبئير وإهمالها موضوع التبئير والعلامات النصيّة التي تميّزه وتمكّن من التعرّف إلى نمطه. واعتبر المبئّر(*) متلفّظاً(*) صامتاً.

ولقد توسّع "راباتال" في دراسة الخصائص البنائيّة لوجهتيْ نظر الشخصيّة(*) والراوي(*) بوصفهما ذاتيْ التبئير الوحيدتيْن في النصّ السرديّ(*). وانتهى إلى ضبط معايير لغويّة تمكّن من التعرّف إلى موطن وجهة النظر أو ما يسمّيه بالإدراك الممثّل (Perception représentée) وتساعد على نسبة هذه الوجهة إلى ذاتها المبئّرة أو ما يسمّيه بمصدرها التلفّظيّ.

وهذه المعايير التي يشترط "راباتال" (Rabatel, 1998) حضورها مجتمعة هي تحديد مظاهر المدرَكات (Aspectualisation des perceptions) والانفصال التلفّظيّ (Décrochage énonciatif) و العائدات أو المكرّرات التجميعيّة (Anaphores associatives). ويمكن توضيح هذه القرائن النصيّة من خلال هذا المثال: "واستطاع أحمد أن يلقي نظرة عامّة على المكان، ويرى إخوان قهوة الزهرة -فيما عدا أحمد راشد- بين الموجودين. ثمّ استرعى صدر المكان انتباهه حيث جلست امرأة "هائلة" على شلتة ضخمة، وإنّها لهائلة حقّاً، ففي جلستها كانت تطاول شخصاً قائماً، عريضة المنكبيْن، طويلة الجيد، مستديرة الوجه في امتلاء وضخامة، واضحة القسمات، يراوح لونها بين المصريّ والحبشيّ، أمّا شعرها فكستنائيّ مجعّد شُدَّ إلى ضفيرة غليظة قصيرة، وأعجبُ ما في وجهها عينان كبيرتان بارزتان بروزاً لا يبلغ القبح، لنظرتهما حدّة ولحورهما التماع، ويوحي منظرها بالهيبة لضخامتها وقوّتها، وبالشهوة لأمارات الحيوانيّة البادية في ملامحها، والإغراء المنعكس عن خلاعتها. وقد وضعت على كتفيها شالاً مجملاً منمنماً وجعلت تتفرّس في وجهه بعينيها القادحتين.

"وأدرك أحمد عاكف أنّها عليّات الفائزة التي يدعونها بمعشوقة الأزواج [...]"
(نجيب محفوظ، خان الخليلي)

المبئّر في هذا المقطع الوصفيّ(*) هو أحمد عاكف. فهو الفاعل التركيبيّ والدلاليّ لأفعال الإدراك "يلقي نظرة، يرى، استرعى انتباهَه". والمبأّر(*)، موضوع وجهة النظر، هو المجلس. وقد وُصف هذا المجلس من العامّ إلى الخاصّ. وحُدّدت مظاهره أو مكوّناته بفضل مسار تمثيل (Processus de représentation). وتمّ الانتقال من المدرك إلى المدرك بفضل انفصال تلفّظيّ بين الراوي المتكلّم وأحمد عاكف المدرِك أو المتلفّظ. وأمارة هذا الانفصال الانتقالُ من السرد إلى بسط وجهة نظر الشخصيّة أي عرض مدركاتها وأفكارها بشكل مفصّل. وإذا ما اعتبرنا المجلس هو المدرَك الرئيس فيمكن القول إنّ "إخوان قهوة الزهرة" و"امرأة" و"عليّات الفائزة" مكرّرات تجميعيّة شأنها في ذلك شأن كلّ عناصر الموصوف الفرعيّ "امرأة" مثل المنكبيْن والجيد والوجه والشعر. وهي مكرّرات تجميعيّة لأنّها أجزاء يجُمّع بعضها إلى بعض فتحيل إلى المرجع ذاته سواء تعلّق الأمر بالموصوف الرئيس أو بالموصوف الثانويّ. فتقيم بذلك علاقة دلاليّة بين الأصل والفرع أو الكلّ والجزء.

ويقوم بين وجهتيْ نظر الراوي والشخصيّة ضربان من العلاقات هما علاقة التعاقب وعلاقة التداخل. وهذه تتجسّد داخل الملفوظ الواحد كقول الراوي: "ثمّ تبيّن له [ أحمد عاكف] أنّ سطحيْ العمارتيْن متّصلان في أكثر من نقطة وأنّ أطباقهما المتقابلة متّصلة كذلك بالشرفات ممّا جعله يحسب أنّهما عمارة واحدة ذات جناحيْن" (نفسه). ويتراكب في هذا الشاهد جهل الشخصيّة ووهمها وعلم الراوي ويقينه.

إنّ علاقة وجهة النظر بالتمثيل والتلفّظ تحدّد ما تؤدّيه من وظائف من قبيل وظيفة الإيهام بالواقع والوظيفتيْن السرديّة والإيديولوجيّة.

◀ **المواد ذات الصلة.** ـ صيغة، صوت سرديّ، تبئير، مبئّر، راوٍ، شخصيّة، مقطع وصفيّ، مبأّر.

م. ن. ع

## وجهة نظر داخليّة راجع تبئير ووجهة نظر

***(Point de vue intérieur/Interior Point of View)***

**وجهة نظر داخليّة متعدّدة** راجع **تبئير وتناوب تبئيريّ**

*(Point de vue intérieur multiple/Multiple Interior Point of View)*

**وجهة نظر عليمة** راجع **تبئير ووجهة نظر**

*(Point de vue omniscient/Omniscient Point of View)*

## وجوب الفعل

*Devoir faire/Deontic Modality*

هي إحدى الجهات (Modalité) الأربع التي ترتبط بالكفاءة(•) وتؤسّس الذات الفاعلة(•). فحين نقول: "تعيّن على الرجل أن يرحل" فإنّ عمل الذات (الرحيل) واجب الوقوع ولكنّه لم يقع أي لم يبلغ مستوى الإنجاز(•). والرحيل يمكن أن يقع ويمكن ألّا يقع. ومن ثمّ فإنّ وجوب الفعل(•) جهة من جهات الاحتمال. وهي تغيّر علاقة الذات الفاعلة(•) بفعلها(•). وتبعاً لذلك فإنّ هذا التغيير الجهيّ يقتضي ذاتاً تُغيِّر هي الذات الجهيّة. وقد بيّن "غريماس" (Greimas, 1966) أنّ جهة وجوب الفعل يمكن أن تتّخذ صوراً أربعاً هي:

- وجوب الفعل: وجوب الرحيل.
- عدم وجوب الفعل: عدم وجوب الرحيل.
- وجوب عدم الفعل: وجوب عدم الرحيل.
- عدم وجوب عدم الفعل: عدم وجوب عدم الرحيل.

ومن خلال هذه الجهات يمكن أن نحدّد الدور الفاعليّ(•) للذات.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ برنامج سرديّ، ملفوظ حالة، ملفوظ فعل، إنجاز، كفاءة، وجوب الفعل، ذات فاعلة، فعل، دور فاعليّ.

م. ق.

**وحدات سرديّة** راجع **وظيفة**

*(Unités narratives/Narrative Units)*

## وحدات قصصيّة راجع وظيفة *(Unités narratives/Narrative Units)*

## وصف *Description/Description*

الوصف نشاط فنّيّ يمثّل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها. وهو أسلوب من أساليب القصّ يتّخذ أشكالاً لغويّة كالمفردة والمركّب النحويّ والمقطع. وأيّاً يكن شكله اللغويّ فهو يخضع لبنية أساسيّة تتكوّن من تسمية وتوسعة لها (Adam et PetitJean, 1989) تشمل خصائص الموصوف و/ أو عناصره. ويمكن أن يتشعّب الوصف فيمتدّ إلى ما لا نهاية له بفضل عمليّات وصفيّة(*) تكشف بنيته التشجيريّة. ولذلك فشعاره، حسب قول هامون (Hamon, 1993)، هو "الخ...".

وسواء تمّ الوصف عن طريق الرؤية أو الفعل أو القول فهو يؤدّي في النصّ السرديّ(*) وظائف أهمّها الوظائف التعليميّة والتمثيليّة والتعبيريّة والسرديّة والإبداعيّة والإيديولوجيّة أو القيميّة. وهذه الوظائف هي التي تتحكّم في موطنه من النصّ السرديّ وفي بدئه وختمه.

◄ الموادّ ذات الصلة. ـ عمليّات وصفيّة، واصف، موصوف له، نصّ سرديّ.

م. ن. ع

## وضع ابتدائيّ راجع وضع أوّليّ *(Etat initial/Initial State)*

## وضع أوّلي *Etat initial/Initial State*

مصطلح استنّه "بروب" (Propp, 1928, 1970) أثناء حديثه عن وظائف(*) الخرافات العجيبة. وقد اعتبر أنّ هذه الخرافات تُستهلّ بوضع أوّلي يُذكر فيه أعضاء الأسرة أو البطل(*) المقبل (جنديّ مثلاً) ويقدّم بالاقتصار على ذكر اسمه أو وصف حالته. ورغم أنّ هذا الوضع الأوّليّ ليس وظيفة فإنّ ذلك لا يمنعه من أن يكون عنصراً بنائيّاً مهمّاً في الخرافة، وبه يكون انفتاح الخرافة وعليه تترتّب الوظائف.

إنّ ما اصطلح عليه "بروب" بالوضع الأوّلي يوافق ما سمّاه الإنشائيّون في مرحلة لاحقة بـ"التوازن" الذي يُعدّ الجملة القصصيّة(*) الأولى من الجمل الخمس التي يتكوّن منها المقطع السرديّ(*).

وقد أفاد "غريماس" (Greimas, 1966) من هذا المصطلح لدراسة النصوص السرديّة من خلال المقارنة بين الوضع الأوّليّ فيها والوضع النهائيّ، وهو ما سمح له بإبراز الإنجاز الرئيسيّ وما يقوم عليه من تحوّل في علاقة الذات بالموضوع ووسم البرنامج السرديّ(*) بكونه اتصاليّاً أو انفصاليّاً.

► الموادّ ذات الصلة. ـ برنامج سرديّ، إنجاز، وظيفة، بطل، جملة قصصيّة، مقطع سرديّ، ملفوظ سرديّ.

م. ق.

## وظائف الراوي

*Fonctions du narrateur/Narrator's Functions*

يؤدّي الراوي(*) في النصّ السرديّ(*) وظائف أساسيّة لا محيد عنها. فالحكاية(*) تقتضي وظيفة الراوي السرديّة (Genette, 1972) أو ما يسمّيه "ياب لنتفلت" (Jaap Lintvelt, [1981], 1989) بوظيفة التمثيل(*). فمنها يستمدّ الراوي علّة وجوده أيّاً كانت درجة حضوره في الخطاب. وتنضاف إلى هذه الوظيفة الأساسيّة وظيفة من جنسها هي وظيفة التنسيق أو المراقبة. وهي تخصّ التنظيم الداخليّ للخطاب (Genette, 1972). وتتمثّل في إبراز مفاصل الحكاية الكبرى والربط بين أجزائها وضبط ما بينها من علاقات وفي تنظيم زمن الحكاية بالإضمار(*) والارتداد(*) والاستباق(*) وغيرها والتصرّف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات(*) واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها.

ويمكن أن ينهض الراوي، علاوة على هاتيْن الوظيفتيْن، بوظائف ثانويّة. وهذه أصناف. أوّلها مرتبط بالحكاية الصرف. وثانيها متعلّق بالخطاب. وثالثها متّصل بهما جميعاً. ونعني بالصنف الأوّل الوظيفة التفسيريّة التي يؤدّيها الخطاب التفسيريّ قصد تقديم شروح لبعض عناصر الحكاية (Jaap Lintvelt, [1981], 1989) والوظيفة التقويميّة أو الإيديولوجيّة التي يجسّدها ما يطلقه الراوي من أحكام وآراء في شأن الشخصيات والأحداث(*). وإلى هذا الصنف تنتسب كذلك الوظيفة الاستشهاديّة التي تظهر حين يكشف الراوي عن مصدر معلوماته والوظيفة العاطفيّة أو الانفعاليّة التي تتجلّى في إظهار

الراوي العواطف والأحاسيس التي تثيرها الحكاية في نفسه والوظيفة التوجيهيّة Fonction) (modalisante (نفسه) المعبّرة عن درجة تثبّت الراوي من صحّة ما يروي. وهذه الوظيفة تتعلّق بالراوي مبئّراً(*) (أي رائياً مدركاً) لا به صوتاً(*) متكلّماً. وهي شديدة الصلة بوظيفته التبئيريّة(*).

ويتجسّد الصنفُ الثاني في وظيفة التواصل. وهي تخصّ علاقة الراوي بالمرويّ له(*). وتظهر حين يتّجه الأوّل إلى الثاني إمّا للتأثير فيه وإمّا للتثبّت من وجود التواصل بينهما. أمّا الصنف الثالث والأخير فتمثّله وظيفة السرد على السرد. وتتجلّى حين يعبّر الراوي عن رأيه في القصّة(*) داخل القصّة سواء تعلّق الأمر بالحكاية أو بالخطاب (نفسه).

هذه الوظائف المستخلصة من استقراء النصوص تكشف أنّ الراوي ليس مجرّد صوت ولا مجرّد عنصر قصصيّ.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ راوٍ، نصّ سرديّ، شخصيّة، مبئّر، صوت، تبئير، مرويّ له.

م. ن. ع

## وظيفة

***Fonction/Function***

مصطلح استخدمه "فلاديمير بروب" (Propp, 1928, 1970) لوصف الخرافات العجيبة وتفكيكها وتحليلها. وقد تبيّن له أنّ الخرافات المائة التي انكبّ على دراستها تنطوي على أحداث(*) متماثلة، فحدّ الوظيفة بكونها "عمل(*) الشخصيّة(*) منظوراً إليه من حيث دلالته في سياق الحبكة(*)"، من قبيل: السفر، المخالفة، المطاردة، النجدة، العثور على الأداة السحريّة، العودة... ومن ثمّ فإنّ مفهوم الوظيفة مجرّد بالنسبة إلى الحدث. وتترابط الوظائف فيما بينها وفق محور تطوّريّ، فلا تنفي إحداها الأخرى، إذ كلّ وظيفة تنجُم عن الوظيفة السابقة لها نجوماً تمليه ضرورة منطقيّة وجماليّة. فالابتعاد يترتّب عليه النهي، والنهي يولّد الخرق، وعن الخرق ينشأ الاستخبار، وعن الاستخبار ينتج الاطلاع...

وقد كان هاجس "بروب" أن يردّ الكثرة إلى القلّة، أي أن يستخلص من مختلف الخرافات العجيبة عناصر قارّة مشتركة، هي بمثابة البنى العامّة التي تنتظم فيها أحداث تلك الخرافات. واعتماداً على ذلك استنتج أنّ الأحداث التي لا تحصى عدّاً تؤول إلى

وظائف لا يتجاوز عددها إحدى وثلاثين وظيفة، في فلكها تدور أحداث الخرافات العجيبة المائة التي تشكّل مدوّنته، وأحداث عدد كبير جدّاً من الخرافات الخياليّة عند شعوب مختلف بعضها عن بعض أشدّ الاختلاف.

وقد توسّع "رولان بارت" (Barthes, 1966) في مفهوم الوظيفة فاعتبرها الوحدة السرديّة الدنيا. وهي لا تتطابق تطابقاً آليّاً مع أقسام الخطاب السرديّ أي الأعمال أو المشاهد أو الفقرات أو الحوار(*) أو المونولوغ(*)...ولا مع الأصناف "النفسانيّة" من قبيل السلوك أو المشاعر أو النيات أو الدوافع. إنّ هذه الوحدات القصصيّة التي وُسمت بالوظائف مستقلّة عند "بارت" استقلالاً تامّاً عن الوحدات اللغويّة. فقد ترد الوظيفة في شكل عدد من الجمل وقد ترد في صورة أقلّ من الجملة. وقد ميّز "بارت" بين نوعيْن من الوحدات السرديّة: الوظائف وهي تتعلّق بأعمال الشخصيّات، والعلامات ومدارها على أحوال الشخصيّات.

وقد أعاد كلود "بريمون" (Brémond, 1973) النظر في الوظيفة كما حدّها "بروب" واقترح صياغة جديدة للترسيمة "البروبيّة" بحيث تغدو قائمة على "وحدات أصغر من السلسلة، ولكنّها أكبر من الوظيفة. وهذه الوحدات هي "الخيوط" الحقيقيّة للحبكة[...] وكلّ "خيط" مقطع(*) من الوظائف يتضمّن بعضها بعضاً ضرورة حسب المبدإ الذي وضعه "بروب" [...] وخلال كلّ مقطع يكون موضع الوظائف ثابتاً على نحو صارم، أمّا إذا انتقلنا من مقطع إلى المقطع الذي يتّصل به فإنّ الوظائف، على العكس من ذلك، تتمتّع باستقلاليّة مبدئيّة: فكلّ شيء يمكن أن يركّب على كلّ شيء، وكلّ شيء يمكن أن يتبع كلّ شيء".

◄ **المموادّ ذات الصلة.** ـ شخصيّة، بطل، بنية، حدث، عمل، حوار، مونولوغ، مقطع سرديّ.

م. ق.

## وظيفة أساسيّة

***Fonction cardinale/Cardinal Function***

تنتمي الوظيفة الأساسيّة إلى الوظائف(*) التي هي أحد قسميْ الوحدات السرديّة الكبرى (Barthes, 1966). وهذه الوحدات صنفان هما الوظائف بحصر المعنى والمؤشّرات(*). وتمثّل الوظائف الأساسيّة مفاصل حقيقيّة للقصّة(*) أو لجزء منها. ذلك

لأنّ الحدث(•) الذي تحيل عليه يفتح خياراً لمواصلة الحكاية(•) أو يغلقه. فالوظيفة الأساسيّة تدشّن شكّاً أو تختمه. من ذلك أنّه، في قصّة ما، يمكن أن تردّ الشخصيّة(•) على جرس الهاتف إذا ما رنّ ويمكن ألّا تردّ. وهذا الإمكان ونقيضه من شأنهما أن يؤدّيا بالحكاية إلى اتّخاذ سبيليْن مختلفيْن. فالردّ على الهاتف يفتح الحكاية على أحداث جديدة غير متوقَّعة كأن يكون المخاطِب غيرَ من تنتظره الشخصيّة وعدم الردّ يُبقي الأحداث على حالها.

وللوظائف الأساسيّة دورٌ مزدوج: زمنيّ ومنطقيّ أي إنّها تخضع لشرطيْ التعاقب والسببيّة في آن واحد. والوظائف الأصليّة هي بمثابة العمود الفقريّ للحكاية. وكلّ حذف لإحدى الوظائف يخلّ ببنية الحكاية ومعناها.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ــ حدث، حكاية، مؤشّر، مساعد، وظيفة، وظيفة مساعدة.

أ.س.

## وظيفة مساعدة

*Fonction catalyse/Catalytic Function*

الوظيفة المساعدة هي أحد فرعي الوظائف(•) بحصر المعنى. أمّا الفرع الثاني فهو الوظائف الأساسيّة(•) (Barthes, 1966). ويعود هذا التمييز إلى كون الوظائف لا تحظى جميعاً بالقيمة نفسها. فالوظيفة المساعدة هي تلك التي تملأ الفضاء السرديّ الفاصل بين وظيفة أساسيّة وأخرى. من ذلك أنّ الفضاء الفاصل بين «رنّ جرس الهاتف» و«رفع نزارٌ السمّاعة» يمكن أن تملأه مجموعةٌ من الأحداث العابرة أو من الأوصاف البسيطة من قبيل: «اتّجه نزار صوب المكتب، نفض السيجارة، وضع الكأس وهو يتردّد ثمّ رفع السمّاعة».

وللوظيفة المساعدة، في الحكاية(•)، دورٌ وحيدٌ يتعلّق بالزمن. فهي تتألّف من وحدات ترد متعاقبة في الزمن. إلّا أنّ هذا التعاقب في الزمن بين لحظتيْ خطر تمثّلهما الوظيفتان الأساسيّتان السابقة واللاحقة لا يعني، من وجهة نظر الخطاب، جعل دور الوظيفة المساعدة زمنيّاً حصراً. فالحدث(•) الذي تعلن عنه والذي يبدو في ظاهره حشواً، دورُه دوماً خِطابيّ. ومثال ذلك قول راوي رواية "صنع الله ابراهيم" القصيرة "يوم عادت الملكة القديمة": «وما إن أصبحوا [قائد الفرقة والعازفون] خارج القرية حتّى انتحى بهم قائدُهم جانباً مهجوراً يبعد عن الطريق الزراعيّ [...] فاقتعد الأرضَ

[...] وأومأ إليهم أن يتركوا آلاتهم بجواره [...] وما كان له أن يعرف أنّه يستند بظهره إلى مدينة كاملة تضمّ عدّة آلاف من النحل[...].

«أصيب الرجل بهلع حقيقيّ من تلك الحشرة التي تطنّ داخل شعر صدره. وانتفض واقفاً وهو يحاول نفضها بيده، الأمر الذي أثار حنقها، ودون أن ترغب، دفعت بزبانها في لحمه [...]

«أثارت مجموعة الحركات العشوائيّة التي أدّى إليها اصطدام الرجل بالنحلة اهتمام بقيّة النحل العائد إلى الخليّة، [...]، جعل الرجل يصرخ منادياً رفاقه ».

في هذا المثال، حيث تعرُّضُ قائد العازفين للنحل وتشفّي النحل منه، ترد الوظائف المساعدة لتتبسّط في تصوير ردّ فعل النحل. وهو ما يعني أنّ الوظيفة المساعدة تسرّع حركة السرد(*) أو تعطّلها أو تلخّص أو تستبق أو تشوّق أحياناً. وبهذا تثير الوظيفة المساعدة، على الدوام، التوتّر الدلاليّ للخطاب أي إنّها تفرض على المرويّ له(*)، باستمرار، أن يتوقّع تطوّراً بعينه للحُبكة(*) فيخيب توقّعُه أو يفلح. وهذا ما يجعل الوظيفة المساعدة ذات وظيفة تنبيهيّة بالأساس لأنّها تحافظ على التواصل بين الراوي(*) والمرويّ له. وما يدلّ على أنّ قيمة الوظيفة المساعدة مهمّة هو أنّها، متى حُذفت، دخل على الخطاب ضيم ممّا يجعله أقلّ وضوحاً. من ذلك أنّ تلخيص الحكاية، مثلاً، يقتضي الاستغناء عن كثير من الوظائف المساعدة. وفي هذا التلخيص تحويلٌ للخطاب من مسهَب إلى موجز ومن واضح إلى أقلّ وضوحاً.

► **الموادّ ذات الصلة.** ـ حبكة، حدث، حكاية، مؤشّر، وظيفة، وظيفة أساسيّة، راوٍ، مرويّ له.

أ.س.

## وظيفيّة تمييزية *Fonctionnalité différentielle/Differential Fonctionality*

هي مقياس من المقاييس التي اقترحها "فيليب هامون" (Hamon, 1977) لتصنيف الشخصيات(*) ضمن الخطاب القصصيّ(*). ويستخدم هذا المصطلح للتمييز بين الشخصيّات الماثلة في المسار الحدثيّ من حيث موقع كلّ منها ودورها الفاعليّ. وتتأسّس الخصائص الاختلافيّة، من هذه الزاوية، على جملة من العلاقات التقابليّة مثل كيفيّة الظهور في الحكاية(*)(شخصيّات فاعلة / شخصيّات مذكورة مجرّد ذكر أو

موصوفة)، والعلاقة بالمعارض (منتصر/منهزم) أو بالمساعد (له معين/ليس له معين)، والانخراط في صراع محدّد (إرادة المشاركة/ لا إرادة)، والمساهمة في إصلاح الافتقار الابتدائيّ(*)، وغير ذلك.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ بطل، بنية الممثّلين، حبكة، حدث، حكاية، خطاب قصصيّ، شخصيّة، صفة تمييزية، عامل، فاعل، فعل، معمول، ممثّل، منوال الفواعل، نص سرديّ، وظيفة.

ن . ب

## وقفة

*Pause/Pause*

استخدم مصطلح " وقفة" في مبحث السرعة(*) التي هي مقولة زمنيّة تحيل على التغيّرات التي تطرأ على نسق السرد وإيقاعه. وقد أفضت مراوحة حركة السرد في التقاليد القصصيّة بين الإسراع والإبطاء إلى تمييز أربعة أشكال أساسيّة للحركة السرديّة(*) هي الوقفة(*) والإضمار(*) والمجمل(*) والمشهد(*). ويشير مصطلح " الوقفة" إلى مواضع في القصّة(*) يتعطّل فيها السرد(*) وتُعلّق الحكاية(*) ليفسح في المجال للوصف(*) أو التعليق أو التأمّل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تُدرج ضمن ما يسمّى بـ"تدخلات المؤلّف". فالوقفة تجسّد إذن أقصى درجات الإبطاء في السرد إذ إنّ الحيّز الذي تحتلّه في الخطاب لا توافقه مدّة زمنيّة من الحكاية. وإذا كانت التقاليد القصصيّة قد رسّخت فكرة اقتران الوقفة بالوصف(*) فيجدر التنبيه إلى أنّ كلّ وقفة ليست بالضرورة وقفة وصفيّة مثلما أنّ كلّ وصف لا يترتّب عليه حتماً توقّف الحكاية (Genette, 1983, 1972).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ سرعة، مدّة، توافق زمنيّ، لا توافق زمنيّ، حركات سرديّة، وصف.

ف.ن.

## ومضة ورائيّة
*Flash-back/Flashback*

مصطلح سينمائيّ استخدم في النقد الأدبيّ بمعنى الارتداد(*) أي السرد(*) اللاحق لحدث(*) سابق للحظة التي أدركتها القصّة(*).

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ ارتداد، ترتيب ، مفارقة زمنيّة، استباق، مدى، سعة.

ف. ن.

## وهم مرجعيّ
*Illusion référentielle/Referential Illusion*

الوهم المرجعيّ هو وهم إحالة الأدب إلى مرجع كائن خارجه يولّده الوصف(*) سواء امتدّ فشكّل مقطعاً(*) أو تقلّص فكان مفردة (Barthes, 1968). ويتنزّل الحديث عن الوهم المرجعيّ في صميم مسألة التمثيل(*) أي مسألة العلاقة بين الكلمات والأشياء أو بين الأدب والواقع (أو العالم).

والقائلون بالوهم المرجعيّ يقصون الواقع من الأدب. ومن بينهم "بارت" (Barthes, 1966) الذي لفتت انتباهه معطيات وصفيّة في النصّ السرديّ(*) لا تبدو وثيقة الصلة ببنيته، فاعتبرها من قبيل الحشو. ومع ذلك سمّاها وظائف مساعدة(*). وعدّها ذات قيمة وظيفيّة غير مباشرة لأنّها عندما يُضاف بعضها إلى بعض تشكّل مؤشّراً(*) مّا على الطباع أو الأجواء. إلّا أنّه أعاد النظر في موقفه من هذه المعطيات الزائدة التي لا محيد عنها في الآن نفسه (Barthes, 1968, 1982). ورأى أن لا وظيفة لها وأن ليس لاستخدامها من دلالة. فهي لا تقول، في نهاية المطاف، شيئاً آخر غير: "نحن الواقع". وهي تولّد الوهم المرجعيّ إذ هي حاصل التقاء مباشر بين المرجع (الشيء أو العالم) والدالّ (الكلمة أو اللغة) أي حاصل التقاء يقصي المدلول من العلامة.

وينزّل "بارت" (Barthes, 1970) هذه المعطيات أو الجزئيّات التي لا طائل فيها في إطار الواقعيّة التي يرى أنّها مسمّاة تسمية سيّئة جدّاً ومؤوّلة، في الغالب، تأويلاً سيّئاً. فهي لا تتمثّل في نسخ العالم بل في نسخ نسخة مصوّرة من الواقع. ولهذا السبب لا يمكن أن تسمّى "الواقعيّة" "ناسخة" إذ هي بالأحرى معارِضة. والفنّان الواقعيّ لا يحلّ أبداً "الواقع" مصدراً لخطابه بل إنّ مصدر هذا الخطاب هو واقع كُتِب بعد أيّ قواعد كتابة تخصّ توجّهاً أدبيّاً بعينه. فليس للمرجع من حقيقة، وما يسمّى واقعاً لا يعدو أن

يكون قواعد وقوانين. وهدف المحاكاة(*) لم يعد الإيهام بعالم واقعيّ بل أصبح الإيهام بخطاب حقيقيّ حول العالم الواقعيّ. فالواقعيّة هي إذن الوهم الذي يحدثه التناصّ(*). وما هو موجود خلف الورق ليس الواقع، المرجع، بل هو الإحالة إلى نصوص سابقة. وهكذا فالتناصّ يحلّ محلّ المرجع. ويعوّض، لدى "بارت"، محايثة النصّ(*) وانغلاقه ونظامه ومنطقه والمواجهة بينه وبين اللغة. وهو يفتح النصّ، إن لم يكن على العالم، فعلى الأقلّ، على الكتب أي على المكتبة (Compagnon, 1998).

وانتهى "ريفاتار" (Riffaterre 1978, 1982) إلى النتيجة نفسها. ولكن من سبيل أخرى. فقد انطلق من مصادرة تقتضي التمييز بين الأدب واللغة اليوميّة. ففي هذه اللغة تبدو الكلمات مرتبطة عموديّاً بالواقع الذي تزعم تمثيله. وكلّ كلمة تلتصق بمحتواها التصاق بطاقة بوعاء زجاجيّ في متجر فتكوّن وحدة دلاليّة متميّزة. أمّا بالنسبة إلى الأدب فالاعتقاد الساذج في وجود علاقة مباشرة بين الكلمات ومراجعها وهم. وهذا الوهم المرجعيّ الذي ينشأ لدى القارئ(*) يُحِلّ، عن خطأ، الواقع محلّ تمثيله.

فوحدة المعنى في النصّ الأدبيّ ليست الكلمات المعزولة وإنّما هي النصّ برمّته حيث تعقد بين الكلمات علاقات جديدة لا صلة لها بمراجعها. وهذا ما يقتضي أن يُقرأ النصّ قراءتين: القراءة الأولى استكشافيّة يمسك القارئ خلالها بالمعنى. ويقف على وظيفة المحاكاة التي تؤدّيها الكلمات. فيُدرِك أنّ بعض العبارات لا معنى لها اللهمّ إلّا إذا أُوّلت بوصفها استعارة أو سخرية أو كناية أو غيرها. أمّا القراءة الثانية فهي تأويليّة وارتداديّة في آن واحد. وبفضلها يُدرَك النصّ بوصفه تنويعاً على بنية أو غرض أو رمز أو غيرها. وهو ما يشكّل التدلال (Signifiance). وصفة النصّ هذه تعني أنّ النصّ نفسه هو نتيجة تحويل لوالدة (Matrice) كامنة أو معيّنة في نصّ آخر أو في لغة أخرى.

وقد تتجاوز الوالدة الجملة كما هي الحال في نادرة مريم الصناع التي تشدّها إلى سورة مريم أواصر لا تخفى: "فقال لها [مريم الصنّاع] زوجها: أنّى لك هذا يا مريم ؟ قالت: هو من عند الله" (الجاحظ، البخلاء). وقد تكون الوالدة جملة أو عنصراً من جملة بل قد تتقلّص فلا تتعدّى كلمة وحيدة لا تظهر في النصّ. فالنصّ الأدبيّ مكتف بذاته. وهو يحيل إلى الخارج ولكن ليس إلى الواقع بل إلى نصوص أخرى.

إنّ هذا الموقف من علاقة الأدب بالمرجع أو الواقع عفا عليه الزمن اليوم كما عفا على أسسه النظريّة (Compagnon, 1998). فهو يصطنع نظريّة تبسيطيّة للمحاكاة. ويقوّض أسسها إمّا بناء على مصادرة مثلما هي الحال بالنسبة إلى "ريفاتار" أو انطلاقاً من تصوّر قاصر للعلامة اللسانيّة ولعلاقة اللغة بالواقع مثلما هو الأمر بالنسبة إلى "بارت".

فالأدب يحيل إلى النصوص وإلى المرجع في الآن نفسه. وإلّا فما معنى القول بوظيفة مرجعيّة للّغة؟ بل لماذا خُلقت اللغة بدءاً إن لم يكن لتعيين ما يؤثّث الواقع ؟ وما من شكّ في أنّ الأدب لا ينسخ الواقع. ولكنّ الواقع ماثل في النصوص الأدبيّة بفضل خطاب مرجعيّ له خصائصه ومميّزاته.

◄ **الموادّ ذات الصلة.** ـ وصف، مقطع وصفيّ، تمثيل، نصّ سرديّ، وظيفة مساعدة، مؤشّر، محاكاة، تناصّ، أثر الواقع.

م. ن. ع



# ياء

## يوميّات خاصّة



***Journal intime/Intimate Journal***

اليوميّات الخاصّة ضرب من ضروب كتابة الأنا(*) يتعهّد فيه مؤلّف(*) ما بأن يكتب يوماً بيوم على نحو حميميّ يكاد يكون سرّيّاً ما يقع له من أحداث(*) قريبة منه في الزمن قرباً يتماسّ معه الزمن المستذكر وزمن التعليق، فلا يفصل بينهما عادة إلّا مدى زمنيّ ضيّق لا يتعدّى الساعات (Béatrice Didier, 1976). وقد قال ستاندال (Stendhal) في مقدّمة يوميّاته معبّراً عمّا تتّسم به كتابة اليوميات من انتظام يوميّ: "إنّي أتعهّد بكتابة قصّة حياتي يوماً بيوم". ومن قرائن اتّصال اليوميّات بالحاضر: ذكر اليوم والساعة والدقيقة في أوّل كلّ يوميّة أو في آخرها، ووصف الطقس والحديث عمّا يمكن أن يخترق فعل الكتابة من أحداث، وإطلاع القارئ(*) على ظروف الكتابة وسرد(*) بعض ما وقع يوم الكتابة من أحداث عامّة...

ولئن أشار بعض مؤرّخي الأدب الغربيّ (نفسه) إلى أنّ اليوميّات الخاصّة قد ظهرت شكلاً من أشكال الكتابة الذاتيّة منذ أواسط القرن الثامن عشر حين كان معلّمو فتيات الطبقة الأرستقراطيّة يوعزون إليهنّ بكتابة يوميّاتهنّ، فإنّ اليوميّات الخاصّة لم تغد جنساً أدبيّاً(*) معروفاً إلّا في أواخر القرن التاسع عشر حين أخذت تنشر يوميّات لكتّاب معروفين توفّوا قبل ذلك بزمن طويل مثل "أميال" (Amiel) و"كونستان" (Constant) و"ستاندال". ولم يدرج المؤلّفون الأحياء على نشر يوميّاتهم الخاصّة إلّا ابتداء من أواسط القرن العشرين، وكان أوّلها صدوراً المجلّد الأوّل من "يوميّات" أندريه جيد (André Gide) المنشور سنة 1939.

ويفسّر النقّاد تأخّر هذا الجنس الأدبيّ في الظهور بعوامل اجتماعيّة وحضاريّة أهمّها

تطوّر النظام الرأسماليّ البورجوازيّ وتبلور مفهوم الفرد الحرّ المستقلّ بذاته، ذاك الذي يملك حياة خاصّة تميّزه من غيره ولا يحقّ لأحد غيره أن يتدخّل فيها أو يحاسبه عليها.

وقد وجد دارسو اليوميّات الخاصّة كـ"بياتريس ديديه" (Béatrice Didier, 1976) و"جان روسّيه" (Jean Rousset, 1986) و"بيار باشيه" (Pierre Pachet, 1990) صعوبات جمّة لتعريف هذا الجنس الأدبيّ وتحديد خصائصه الإنشائيّة(*). ذلك أنّه يعسر أن نضبط له قوانين مسبقة تعيّن معاييره الأجناسيّة وتبيّن شروط التأليف فيه. إنّه جنس بلا قواعد ولا حدود، يكاد لا يميّزه إلّا كونه كتابة يوميّة. ولكنّ هذه الكتابة اليوميّة قد تتخلّلها تقطّعات وقد يشهد تدوين الأحداث المعيشة إرجاء لبعض الأيّام، فضلاً عن أنّ التدوين اليوميّ لا يمنع العودة إلى الماضي واستذكار بعض الأحداث البعيدة في الزمن. ويبدو أيضاً أنّ نعت "الخاصّة" الملحق باليوميّات عبارة تفتقر إلى الدقّة. فإذا كانت اليوميّات خاصّة وحميمة فلماذا يقدم مؤلّفوها على نشرها بأنفسهم في حياتهم؟ وكيف يمكن أن نقيم فاصلاً واضحاً بين الخاصّ والعامّ والداخل والخارج والذات والآخر، والحال أنّ اليوميّات قد تحفل بسرد حياة الآخر احتفالها بسرد حياة الأنا؟

هذه الصعوبات كلّها دفعت الدارسين إلى تعريف اليوميّات الخاصّة بالسلب من خلال تمييزها من فروع كتابة الأنا الأخرى. ولمّا كان الخلط كبيراً بين اليوميّات الخاصّة والسيرة الذاتيّة(*)، فقد ركّز الباحثون على الفصل بينهما. إنّ السيرة الذاتيّة قصّة(*) ارتداديّة تنزع نحو قصّ سيرة(*) المرء في كليّتها باتّباع خطّ زمانيّ يصعد من لحظة الولادة إلى لحظة الكتابة المقترنة عادة بوصول المؤلّف إلى مرحلة الكهولة. أمّا اليوميّات الخاصّة فهي كتابة فوريّة مباشرة قد تكون سرداً وقد تكون خطاباً تحليليّاً تغلب عليه التجزئة والتقطّع فتكاد تضارع الكتابة التلغرافيّة في قصرها وتشذّرها. ويعدّ الاختلاف بين اليوميّات الخاصّة والسيرة الذاتيّة في التعامل مع الزمن وموقع المتلفّظ(*) من الأحداث المرويّة أهمّ الفروق البنائيّة بينهما. فلمّا كان مؤلّف السيرة الذاتيّة يندب نفسه لسرد قصّة حياة تمتدّ عقوداً من الزمن ويعمل سرده على الإيحاء بذلك، قام نصّه في الأغلب على التعاقب الزمنيّ والترابط المنطقيّ اللذين يخدمان مسعى المؤلّف إلى الخروج بمعنى ما لتلك الحياة. وتكون بنية النصّ لذلك أميل إلى الانغلاق حين يبلغ السرد نقطة النهاية وهي التقاء خطّ الزمن المستذكر (حياة المؤلّف) بحاضر السّرد (سنّ المؤلّف لحظة الكتابة). أما في اليوميّات، فإنّ قيام السرد على أحداث أيّام منفصل بعضها عن بعض

وضيق مساحة الحيّز الزمنيّ المستذكر إذ المفروض أن لا يروى في يوميّة واحدة إلّا ما وقع في يوم واحد، وانصهار الزمن المستذكر في زمن الكتابة، كلّ ذلك يجعل نصوص اليوميّات موسومة بالتجزئة وعدم الاكتمال.

بفضل هذه الخاصّيّة كانت اليوميّات الخاصّة جنساً مرجعيّاً(*) أدبيّاً مفتوحاً دائماً على قادم الأيّام لا يتأتّى فيه للمؤلّف أن يبني تصوّراً عامّاً عن حياته الشخصيّة، ذلك أنّه لا يعرفها لأنّه لم يعشها بعد. لذلك لا تتجاوز كتابته الانطباع والتأمّل الجزئيّ. فيمكن القول إذن إنّ "السيرة الذاتيّة كتاب مغلق [...] أمّا اليوميّات الخاصّة فهي كتاب مفتوح" (Georges Gusdorf, 1991).

واليوميّات الخاصّة في الأدب العربيّ محدودة الحضور ولعلّ أشهرها يوميّات "أبي القاسم الشابّي" التي نشرت بعد وفاته وصدرت بعنوان "مذكّرات الشابّي"، ويوميّات "توفيق الحكيم" الموسومة بـ "يوميّات نائب في الأرياف". في مقابل هذا الغياب عمدت كثير من النصوص التخييلية الروائيّة العربيّة إلى توظيف اليوميّات في صلب النصّ السرديّ. ويعدّ "إدوار الخرّاط" في "إسكندريّتي" و"رقرقة الأحلام الملحيّة" أبرز الكتّاب العرب ميلاً إلى تطعيم نصوصه الروائيّة بأشتات من يوميّاته الخاصّة محدثاً بذلك ضرباً من الحوار الأجناسيّ بين النصّ التخييليّ والنصّ المرجعيّ.

◀ **الموادّ ذات الصلة.** ـ جنس أدبيّ، كتابة الأنا، سيرة، سيرة ذاتيّة، تخييل، نصّ، قصّة، سرد، مؤلّف، قارئ، حدث، إنشائيّة.

م.آ.م

# ثبت المصادر والمراجع

المصادر

* ابراهيم (صنع الله)، 1992، ذات المستقبل العربيّ، القاهرة.
* إبراهم، (عبد الواحد)، 2006، تغريبة أحمد الحجري، كولونيا (ألمانيا)، منشورات الجمل.
* إبراهيم، (صنع الله)، 1980، يوم عادت الملكة القديمة، بيروت، دار الفتى العربيّ.
* ابن جبيْر (أبو الحسن)، ط 2، 1986، رحلة ابن جبيْر، بيروت، دار مكتبة الهلال.
* ابن الجوزي، 1984، سيرة ومناقب عمر بن عبد العزيز، بيروت، دار الكتب العلمية.
* ابن شهيد الأندلسيّ (أبو عامر)، 1967، التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، بيروت، دار صادر.
* ابن المقفّع، كليلة ودمنة، ضمن آثار ابن المقفّع، بيروت، دار مكتبة الحياة.
* إدريس (سهيل)، 1954، الحيّ اللاتينيّ، دار الآداب، بيروت.
* إدريس (يوسف)، 1954 / 2004، أرخص ليالي، القاهرة، مكتبة مصر/تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع.
* إدريس (يوسف)، 1971، بيت من لحم، ضمن بيت من لحم، القاهرة، دار مصر للطباعة.
* إدريس (يوسف)، ط 3، 1977، حادثة شرف، القاهرة، مكتبة مصر.
* الأصفهانيّ (أبو الفرج)، 1983، كتاب الأغاني، بيروت، دار الثقافة/تونس، الدار التونسيّة للنشر.
* ألف ليلة وليلة، ط 6، 1992، بيروت، دار مكتبة التربية.
* أمين (أحمد)، ط 2، 1971، حياتي، بيروت، دار الكتاب اللبناني. (ط1، 1952).

* البارديّ (محمّد)، 1992، الطبعة الثانية، قمح أفريقا، اللاذقيّة (سورية)، دار الحوار للنشر والتوزيع.
* البحيري (حسن)، 1990، رجاء، دمشق، مطبعة الصباح.
* البساطي (محمّد)، 1993، التاجر والنقّاش، الأعمال الكاملة.
* البساطي (محمّد)، 1999، ويأتي القطار، القاهرة، مؤسّسة دار الهلال.
* البلويّ، سيرة ابن طولون، تحقيق محمّد كرد علي، دمشق، المكتبة العربيّة، [د.ت.]، الطبعة الأولى، 1939.
* التكرلي (فؤاد)، 1991، موعد النار، تونس، دار الجنوب للنشر.
* تيمور (محمود)، 1950، الحكم لله، ضمن كلّ عام وأنتم بخير وقِصَص أخرى، صيدا -بيروت، منشورات المكتبة العصريّة.
* الجاحظ (أبو عثمان عمرو)، 1963، البخلاء، بيروت، دار بيروت -دار صادر.
* الجاحظ (أبو عثمان عمرو)، 1964، الرسائل، ج 2، القاهرة، مكتبة مدبولي.
*جبرا (إبراهيم جبرا)، 1978، البحث عن وليد مسعود، بيروت، منشورات دار الآداب.
* جبرا (إبراهيم جبرا)، ومنيف (عبد الرحمن)، 1982، عالم بلا خرائط، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.
* حبيبي (إميل)، 1989، سداسيّة الأيام الستّة. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، دائرة الثقافة- منظّمة التحرير الفلسطينيّة.
* الحريري، مقامات الحريريّ، بيروت، دار صادر، 1980.
* حسين (طه)، (1941)، ط 20، 1986، دعاء الكروان، القاهرة، دار المعارف.
* حقّي (يحيى)، 1944/ 2005، قنديل أمّ هاشم، ضمن الأعمال الإبداعيّة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزء الأوّل.
* حقّي (يحيى)، 1986/ 2005، الفراش الشاغر وقصص أخرى، ضمن الأعمال الإبداعيّة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزء الثالث.
* الحوار (فرج)، 1985، الموت والبحر والجرذ، تونس، دار الجنوب.
* الحوار (فرج)، 1996، التبيان في وقائع الغربة والأشجان، تونس، دار الجنوب للنشر.
* الحوار (فرج)، 2002، طقوس الليل، تونس، دار سحر للنشر.

* الخرّاط (إدوار)، 1980، رامة والتّنين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
* الخرّاط (إدوار)، 1985، الزمن الآخر، القاهرة، دار شهدي للطبع والنشر
* الخـرّاط (إدوار)، 1986، ترابها زعفران (نصوص اسكندرانيّة)، القاهرة، دار المستقبل العربي.
* الخرّاط (إدوار)، 1993، حجارة بوبيللو، القاهرة، دار شرقيّات للنشر والتوزيع.
* الخرّاط (إدوار)، 1998، تباريح الوقائع والجنون (تنويعات روائيّة)، مركز الحضارة العربيّة.
* الخرّاط (إدروار)، اسكندريتي، دار مطابع المستقبل، الإسكندريّة 1994.
رقرقة الأحلام الملحية، دار مطابع المستقبل، الإسكندريّة 1994.
أبنية متطايرة، دار الآداب، بيروت، 1997.
* خريّف (البشير)، 2000، الدقلة في عراجينها، تونس، دار الجنوب للنشر.
* خوري (إلياس)، 1981، الوجوه البيضاء، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
* خوري (إلياس)، ط 1، 1981، أبواب المدينة، بيروت، دار الآداب، ط 2، 1990.
* خوري (إلياس)، ط1، 1989، رحلة غاندي الصغير، دار الآداب بيروت،.
* خوري (إلياس)، 1994، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.
* خوري (إلياس)، ط 1، 1984، المبتدأ والخبر، بيروت، مؤسّسة الأبحاث العربيّة.
* خوري (إلياس)، ط 1، 2000، رائحة الصابون، بيروت، دار الآداب.
* درغوثي، (إبراهيم)، 1998، أسرار صاحب الستر، صفاقس، دار صامد.
* الدوعاجي (علي)، 1969، سهرت منه الليالي، تونس، الدار التونسيّة للنشر.
* السكّاكي، مفتاح العلوم.
* السمّان (غادة)، ط 1، 1975، بيروت 1975، بيروت، منشورات غادة السمان.
* شكري (محمّد)، 1979، مجنون الورد، بيروت، دار الآداب.
* شوقي (أحمد)، 1995، ديوان أحمد شوقي، بيروت، دار الجيل.
* صالح (الطيب)، 1986، بندرشاه (الكتاب الثاني)، مريود، تونس، دار الجنوب.
* صالح (الطيّب)، 1996، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة.
* الطبريّ (أبو جعفر محمّد بن جرير)، تاريخ الأمم والملوك، بيروت، دار الكتب العلميّة.

* عبد الله (يحيى الطاهر)، 1983، أقصوصة الكابوس الأسود، ضمن الكتابات الكاملة، القاهرة، دار المستقبل العربيّ.
* العلوي (فوزيّة)، 2000، الخضاب، تونس، دار الإتحاف للنشر.
* الغيطاني، (جمال)، 1974؛ 1989؛ 1991، الزيني بركات، دمشق، وزارة الثقافة، بيروت، دار الشرق؛ تونس، دار الجنوب.
* الغيطاني، (جمال)، 1984، (أقصوصة)، "القلعة" ضمن "إتحاف الزمان بحكايات جلبي السلطان"، القاهرة، دار المستقبل العربيّ.
* الغيطاني، (جمال)، ط 2، 1985، وقائع حارة الزعفراني، القاهرة، مكتبة مدبولي.
* القرآن الكريم.
* القروي (هشام)، أعمدة الجنون السبعة، 1985، تونس/طرابلس، الدار العربيّة للكتاب.
* القزوينيّ (جلال الدين)، الإيضاح في علوم البلاغة، قدّم له وبوّبه د. علي أبو ملحم، بيروت، دار الهلال، ط2، 1991.
* القعيد (يوسف)، ط 1، 1971 ، أخبار عزبة المنيسي، القاهرة، دار الهلال.
* القعيد (يوسف) ط 1، 1978، الحرب في برّ مصر، القاهرة، دار القاهرة للنشر.
* القعيد (يوسف)، 1983، شكاوي المصري الفصيح، ج. 2، المزاد، بيروت، دار الوحدة.
* الكلاعي (ذو الوزارتين أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الإشبيلي الأندلسي)، 1966، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت، لبنان دار الثقافة (المكتبة الأندلسيّة).
* محفوظ (نجيب)، خان الخليلي، 1946، القاهرة، مكتبة مصر.
* محفوظ (نجيب)، زقاق المدقّ، 1947، القاهرة، مكتبة مصر.
* محفوظ (نجيب)، اللصّ والكلاب، 1961، القاهرة، مكتبة مصر.
* محفوظ (نجيب)، الشحّاذ، 1965، القاهرة، مكتبة مصر.
* محفوظ (نجيب)، ليالي ألف ليلة، ط 1، 1982، ط 3، 1987، القاهرة، مكتبة مصر.
* المازني (إبراهيم عبد القادر)، السيّارة الملعونة، مجلّة الرسالة، القاهرة، السنة 3، العدد 81، ص88-90.

* المازني (إبراهيم عبد القادر)، السيّارة المسروقة، الرسالة، السنة 4، العدد 176، ص ص 1404-1407.
* المازني (إبراهيم عبد القادر)، الحظّ المعاكس، الرسالة، السنة 5، العدد 225، ص ص 1723-1724.
* المازني (إبراهيم عبد القادر)، ضبط النفس، الرسالة، السنة 5، العدد 234، ص ص 2087-2088.
* المازني (إبراهيم عبد القادر)، عجوة ببيض، الرسالة، السنة 7، العدد 289، ص ص 97-99.
* المازني (إبراهيم عبد القادر)، بلادة أم اتّزان، الرسالة، السنة 7، العدد 298، ص ص 561-562.
* مستغانمي (أحلام)، ط7، 1998، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب.
* المعرّي (أبو العلاء)، ط 6، 1977، رسالة الغفران، تحقيق عائشة بنت الشاطئ.
* نعيمة (ميخائيل)، 1960، سبعون، ج 3، بيروت، دار صادر ودار بيروت.
* الهمذاني (بديع الزمان)، المقامات، 1965، بيروت، المطبعة الكاثوليكيّة.
* يوجل (تحسين)، 2006، الأيام الخمسة الأخيرة لرسول، ترجمة بكر فهمي صدقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

المراجع باللسان العربيّ

* إبراهيم (عبد الله)، 1992، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
* أرسطوطاليس، فنّ الشعر، (د.ت)، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
* إيرليخ (فيكتور)، [ 1954/ 2000]، الشكلانيّة الروسيّة، ترجمة الولي محمد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
* باختين (ميخائيل)، 1986، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد - الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافيّة العامّة - دار توبقال للنشر.
* بارت (رولان)، 1988، نظريّة النص، تعريب منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، عدد 27، ص ص 69-97.
* بدر (عبد المحسن طه)، 1964، تطوّر الرواية العربيّة في مصر (1870-1938)، القاهرة، دار المعارف، ط1.

* برنس (جيرالد)، 2003، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات.
* بكّار (توفيق)، جدليّة الحكمة والسلطان، 1988، ضمن أعمال ندوة القراءة والكتابة، تونس، منشورات كلّية الآداب، منوبة.
* بنحدّو (رشيد)، 1989، حين تفكّر الرّواية في الرّوائي، مجلّة الفكر العربي المعاصر، عدد 66- 67، ص ص 31 -43، بيروت.
* بنخود (نور الدين)، 1997، 1998، التعدّد الحكائي ودلالاته في رواية رحلة غاندي الصّغير لإلياس خوري، مجلّة آداب القيروان، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، عدد1 و3.
* بن ذريل (عدنان)، 1963، مصطلح الرواية وتطوّر مفهومها العربي، الآداب ،بيروت، آذار 1963.
* بن رمضان (فرج)، 2001، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص، صفا قس- تونس، دار محمد علي الحامي.
* بن رمضان (فرج)، 2002، مكانة المعنى وصفاته في الحكاية المثليّة، حوليات الجامعة التونسية، عدد 46، ص ص267 - 315 .
* تاج (عبد الله)، 2006، مصادر ألف ليلة وليلة العربية، تونس، نشر كلية الآداب بسوسة، ودار الميزان للنشر.
* جنيت (جيرار)، 1996، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزردي، عمر حلّي، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة.
* جنيت (جيرار)، 2000، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي.
* الجرجاني (عبد القاهر)، ط3، 1983، أسرار البلاغة، بيروت، دار المسيرة.
* حافظ (صبري)، 1982، خصائص الأقصوصة البنائيّة وجماليّاتها، فصول، القاهرة، السنة الأولى، العدد الرابع، المجلّد الثاني.
* حرب (طلال)، 1999، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، بيروت، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر.
* الحليفي (شعيب)، 2006، الرحلة في الأدب العربي، القاهرة، رؤية للنشر.
* الخبو (محمد)، 2003، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد، صفاقس.

* خريس (أحمد)، 2001، العوالم الميتاقصية في الرواية العربيّة، بيروت، دار الفارابي.
* الخطيب (إبراهيم) [ترجمة]، 1982، نظريّة المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، الرباط، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين ومؤسّسة الأبحاث العربية.
* خورشيد (فاروق)، 1994، أدب السيرة الشعبيّة، القاهرة، مكتبة لبنان والشركة المصريّة العالمية.
* الرقيق (عبد الوهاب)، 1998، في السرد دراسات تطبيقيّة، صفاقس، تونس، محمد علي الحامي.
* السماوي (أحمد)، [د.ت.]، المقال الأدبيّ، تونس، مسكلياني.
* الشاوش (محمد)، 2001، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية- تأسيس نحو النص، تونس، نشر كلية الآداب منوبة والمؤسسة العربية للتوزيع.
* الصكر (حاتم)، 1999، مرايا نرسيس، الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
* صمّود (حمادي)، 1981، التفكير البلاغي عند العرب - أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، تونس، منشورات الجامعة التونسية، (ط2، 1994).
* صمّود (حمادي)، 1988، الوجه والقفا- في تلازم التراث والحداثة، تونس، دار شوقي للنشر، (ط. 3، 1998).
* طرشونة (محمود)، 1986، مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، تونس، مؤسسات باباي، (ط.3، 1997).
* عبد الله (عبد البديع)، 1990، الرواية الآن، مكتبة الآداب، القاهرة.
* عبيد (علي)، المرويّ له، تونس/صفاقس، كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات/ دار محمّد علي للنشر والتوزيع.
* عجينة (محمّد)، 1994، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، صفاقس، محمد علي الحامّي للنشر و التوزيع.
* عصفور (جابر)، 1983، الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
* العمامي (محمّد نجيب)، 2001، الراوي في السرد العربيّ المعاصر، صفاقس وسوسة، العربيّة، دار محمّد علي للنشر وكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة.

* العمامي (محمد نجيب)، 2005، في الوصف، بين النظريّة والنص السردي، دار محمد علي الحامّي، صفاقس، تونس.
* العمامي (محمّد نجيب)، 2009، تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكيلياني للنشر وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنّوبة، تونس.
* القاضي (محمد)، 1997، تحليل النص السردي، تونس دار الجنوب.
* القاضي (محمّد)، 1998، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت،.
* القاضي (محمّد)، 2005، في حواريّة الرواية، دراسة في الرواية التونسية، تونس، دار سحر للنشر.
* القاضي (محمّد)، 2008، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، تونس، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، دار المعرفة للنشر.
* القرطاجنّي (أبو الحسن حازم)، 1986، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، بيروت، دار الغرب الإسلاميّ، تحقيق محمّد الحبيب بلخوجة.
* قسومة (الصادق)، 2000، طرائق تحليل القصّة، تونس، دار الجنوب.
* كراتشكوفسكي (إكناتي)، 1957/ 1961 تاريخ الأدب الجغرافي العربي، نقله عن الروسيّة صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت، ، دار الغرب الإسلامي (ط2، 1987).
* كراتشكوفسكي (إكناتي)، 1989، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات الكلام، ترجمة وتقديم عبد الرحيم العطاوي الرباط، دار الكلام.
* كليطو (عبد الفتّاح)، 1983، المقامات ـ السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط2، 2001، (الطبعة الأصليّة بالفرنسية 1983).
* ماي (جورج)، 1992، السيرة الذاتيّة، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، نشر بيت الحكمة، تونس.
* مرتاض مرتاض، (عبد الملك)، 1970، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988 (المقدّمة مورّخة في 1970).
* مريدن (عزيزة)، 1984، القصة الشعرية في العصر الحديث، دمشق، دار الفكر.
* نجم (محمد يوسف)، (د.ت)، القصّة في الأدب العربي الحديث (1870-1914)، بيروت، دار الثقافة.

* النّصري (فتحي)، 2006، السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السرديّة، تونس، مسكلياني.
* ياغي، (عبد الرحمن)، ط2، 1981، في الجهود الروائيّة ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر.
* يقطين (سعيد)، 1993، خطاب الرحلة العربي ومكوّناته البنيوية، مجلّة علامات، جدّة، ج. 9، م.3، ص ص 161 - 183 .
* يقطين (سعيد)، 1997، قال الراوي، البنيات الحكائيّة في السيرة الشعبيّة، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
* يونس (عبد الحميد)، 1968، الحكاية الشعبية، القاهرة، دار الكاتب العربي.

## المراجع باللسان الأجنبيّ

* Abrioux (Mareille), Narratologie, *in* Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil.
* Adam (Jean-Michel), 1976, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse.
* Adam (Jean-Michel), 1994 [1985], *Le texte narratif*, Paris, Fernand Nathan.
* Adam (Jean-Michel), 1990, *Eléments de linguistique textuelle (Théorie et pratique de l'analyse textuelle)*, Liège (Belgique), Mardaga.
* Adam (Jean-Michel), 1992. *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.
* Adam (Jean-Michel) et Petitjean (André), 1989, *Le texte descriptif (Poétique historique et linguistique textuelle)*, Paris, Nathan.
* Adam(Jean-Michel) et Revaz (Françoise), 1996 *L'analyse des récits*, Paris, Seuil.
* Adorno (Theodor W.), 1984, "L'essai comme forme" (1954-1958) *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
* Alaoui (Abdallah Madarhri), 1988, *Narratologie, Théories et analyses énonciatives du récit*.
* Albarès (R.M.): 1962, *Histoire du roman moderne*, Paris, éd. Albin-Michel.
* Amossy (Ruth), 2000, *L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature d'idées, Fiction)*, Paris, Nathan/ Her.
* Anscombre (Jean-Claude), Ducrot (Oswald), 1997, 3ème édition, *L'argumentation dans la langue*, Liège (Belgique), Mardaga.

* Armengaud (Françoise), 1985, *La Pragmatique*, Paris, P.U.F.
* Auerbach (Erich), 1946/1968, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard.
* Austin (J.L), 1970, *Quand dire, c'est faire, Traduction et introduction de Gille Lane*, Paris, Seuil.
* Bakhtine(M) :1970, *Problèmes de la poétique de Dostoivski*, Lausanne, ed. LAge dhomme.
* Bakhtine (Mikhaïl), 1978, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, Coll. Tel.
* Bakhtine (Mikhaïl), 1984, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard.
* Bal (Mieke), 1977, *Narratologie*, Paris, Klincksieck.
* Banfield (Ann), 1995, *Phrases sans paroles (Théorie du récit et du style indirect libre)*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Seuil.
* Barthes (Roland), 1957, *Mythologies, suivi du Mythe aujourd'hui*, Paris, Seuil (1993).
* Barthes (Roland), 1981, Introduction à l'analyse structurale des récits, *in L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, Coll. Points; Communications 8, 1966.
* Barthes (Roland), 1968. Effet de réel, *in Communications*, n°11.
* Barthes (Roland), 1969, Théorie du texte, *in Encyclopaedia Universalis*, Corpus 17.
* Barthes (Roland), 1970. *S/Z*, Paris, Seuil.
* Barthes (Roland), 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
* Barthes (Roland), 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Coll. "Ecrivains de toujours".
* Barthes (Roland), 1984, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
* Beaujour (Michel), 1984, *Miroir dencre*, Paris, éd. Seuil.
* Belmont (Nicole), 1999, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard.
* Booth (Wayne C.), 1977, Distance et point de vue *in Poétique du récit*, Seuil.
* Bordas (Eric), 1997, *Balzac- discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, P.U. du Mirail.
* Bourneuf (Roland) & Ouellet, (Réal), 1985 [1972], *L'Univers du roman*, 4ème édition, Paris, P.U.F.

* Bray (René), 1946, *Fables de La Fontaine*, Paris, Nizet.
* Brémond (Claude), 1966, La logique des possibles narratifs, *Communications 8* .
* Bricout (Bernadette), 1996, Conte, *in Encyclopaedia Universalis*, Paris.
* Bronckart (Jean- Paul), 1996, *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
* Brooks (Cleanth) et Penn Warren (Robert), 1943, *Understaning Fiction*, New York (cité par G. Genette: 1972).
* Burgos (Jean), 1982, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil.
* Cabriés (Jeans), 1985, *Roman, Essai de typologie . Encyclopaedia Universalis*, corpus 20, Paris.
* Calame Griaule (Geneviève), 1999, Le style oral des conteurs traditionnels, un exemple nigérien, in Calame - Griaule (ed), *Le renouveau du conte*, Paris, CNRS éd.
* Calas (Frédéric) (dir), 2006, *Cohérence et discours*, Paris, Pups, Paris.
* Cantin (Annie) et Viala (Alain), Mémoires, in Aron, Saint-Jacques et Viala (s/d), *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, pp. 644-646.
* Carlier (Christophe), 1998, *La clef des contes*, Paris, Ellipses.
* Charaudeau (Patrick), 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris.
* Charaudeau (Patrick) et Mainguеneau (Dominique), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
* Chatelain (Danièle), septembre 1982, Itération interne et scène classique *in Poé-tique* n° 51, Seuil.
* Chatelain (Danièle), février 1986, Frontières de l'itératif *in Poétique* n° 65, Seuil.
* Cohn (Dorrit), 1981, *La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman)*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil.
* Cohn (Dorrit), 2001, (pour la traduction française), *Le Propre de la Fiction*, Paris, Seuil.
* Colonna (Vincent), 1989, *L'utofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, E.H.S.S.
* Colonna (Vincent), 2004, *L'autofiction, et autres mythomanies littéraires*. Ed. Tristram, Paris.
* Compagnon (Antoine), 1998, *Le démon de la théorie (Littérature et sens commun)*, Paris, Seuil.
* Couturier (Maurice), 1995, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil.

* Dällenbach (Lucien), 1977, *Le récit spéculaire,* Paris, Seuil.
* Danon-Boileau (Laurent), 1982, *Produire le fictif, (Linguistique et écriture romanesque),* Paris, Klincksieck,
* Del lungo (Andrea), Pour une poétique de l'incipit, *Poétique* n° 94, 1993.
* Demay (Daniel) et Pernot (Denis), 1995, *Le roman dapprentissage en France au XIX$^e$ siècle.* Coll. Résonance, éd Ellipses, Paris.
* Denis (Ariel): 1985, *Roman daventures,* Encyclopædia Universalis, corpus 14.
* Didier (Beatrice), 1976, *Le journal intime,* Paris, P.U.F.
* Doubrovsky (Serge), 1977, *Fils.* Ed. Galilée, Paris.
* Ducrot (Oswald), 1980, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique,* 2$^{ème}$ édition corrigée et augmentée, Paris, Hermann, collection Savoir.
* Ducrot (Oswald), 1984, *Le dire et le dit,* Paris, Minuit.
* Ducrot (Oswald) et Todorov, (Tzvetan), 1972, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, Coll. Points.
* Ducrot (Oswald) et Schaeffer, (Jean-Marie), 1995, *Nouveau Dictionnaire Encyclopé-dique des sciences du langage,* Paris, Seuil.
* Durand (Gilbert), 1960, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* PUF.
* Durrer (Sylvie), 1994, *le dialogue romanesque (Style et structure),* Genève, Librairie Droz S. A.
* Durrer (Sylvie), 1999, *Le dialogue dans le roman,* Paris, Nathan Université.
* Eco (Umberto), 1985, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset.
* *EI 2, Kalila wa Dimna.*
* *EI 2,* Maqama
* *EI 2,* Sīra sha3biyya
* Erman (Michel), 2006, *Poétique du personnage de roman,* Paris, Ellipses.
* Etiemble (René), 1999, Nouvelle, *Encyclopaedia Universalis,* Paris, France, S.A., 1985, Corpus 13.
* Fondamèche (Daniel), 2004, *Le roman policier,* éd. Ellipses, Paris.
* Fontanier (Pierre), 1977, *Les figures du discours,* Paris, Flammarion
* Fonyi (Antonia), 1999, Nouvelle, *Encyclopaedia Universalis,* Paris, France, S.A., 1985, Corpus 13.

* Formalistes Russes, 1965, *Théorie de la littérature*, traduit du russe par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil.
* Frye (Northrop), 1969, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.
* Gannier (Odile), 2001, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses.
* Gardes (Joëlle -Tamine) et Hubert (Marie - Claude), 1993/1996, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, Masson.
* Genette (Gérard), 1966 /1981, Frontières du récit *in L'analyse structurale du récit, Communications 8.*
* Genette (Gérard), 1969, *Figures II*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1982, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1986, *Théorie des genres*, Seuil, coll. Poétique, Paris.
* Gérard Genette, 1987, *Seuils*, éd. Seuil, Paris.
* Genette (Gérard), 1991, *Diction et fiction*, Paris, Seuil.
* Genette (Gérard), 1999, *Figures IV*, Seuil, Paris, 1999.
* Genette (Gérard), 2004, *Métalepse*, Paris, Seuil.
* Gillian (Lane - Mercier), 1989, *La parole romanesque*, Ottawa /Paris, Les Presses de l'Université d'Ottawa, klincksieck.
* Giroud (J-C) et Panier (L), 1985, 5ème éd., *Analyse sémiotique des textes (Introduction, Théorie, Pratique)*, Presses Universitaires de Lyon.
* Glaudes (Pierre), et Louette (Jean-François), 1999, *L'Essai*, Paris, Hachette *Supérieur*.
* Godenne (René), 1995, *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur.
* Gourdeau (Gabrielle), 1989, *Analyse du discours narratif*, Canada, Ed. Gaétan.
* Greimas (A.J.), 1966, *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
* Greimas (A.J.), 1979, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
* Grice (H. P), 1979, Logique et conversation, *Communications, 30.*
* Grize (Jean-Blaise), 1990, *Logique et langage*, Paris, Ophrys.
* Grojnowski (Daniel), 1993, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.

* Gusdorf (Georges), 1991, *Lignes de vie*. Ed.O. Jacob, Paris.
* Hamburger (Käte), 1986, (pour la traduction française), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
* Hamon (Philippe), 1975, Clausules, *in Poétique 24*.
* Hamon (Philippe), 1977, Pour un statut sémiologique du personnage, *in Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. Points.
* Hamon (Philippe), 1977, Texte littéraire et métalangage, *in Poétique 31*.
* Hamon (Philippe), 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
* Hamon (Philippe), 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre.
* Huxley (Aldous), 1983, cité par Chadbourne, Richard M., A puzzling literary genre: comparative views of the essay, *in Comparative Literature Studies*, vol. 20, N°2, pp.133-153.
* Jacques (Francis), 1979, *Dialogique (Recherches logiques sur le dialogue)*, Paris, P.U.F.
* Jakobson (Roman), 1963, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.
* Jauss (H.R): 1986, *«Littérature médiévale et théorie des genres»* in: *Théorie des genres*, Seuil, coll. Poétique, Paris.
* Jouve (Vincent), 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
* Jouve (Vincent), 1997, *La poétique du roman*, Paris, Sedes.
* Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1980, *L'énonciation: De la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin.
* Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
* Kerbrat-Orecchioni (Catherine), 1990, 1995, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin Editeur, Tome I.
* Kibédi Varga (A), 1987, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas.
* Kreidler (Charles. W), 1998, *Introducing English Semantics*, London and New York, Routledge.
* Kristeva (Julia), 1969, *Sémiotiké Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
* Kuyumkuyan (Annie), 2002, *Diction et Mention, Pour une pragmatique du discours narratif*, Bern, Editions Scientifiques Européennes.
* La Charité (Claude), *Les Sérées* de Guillaume Bouchet ou les saturnales polyphoniques, http://www.cometes.org

* Ladrière (Jean), 1996, Représentation et connaisance, *Encyclopaedia Universalis*, France S.A.
*Larivaille, Paul, 1974, L'analyse (morpho)logique du récit, *in Poétique*, n°19.
* Larroux (Guy), 1995, *Le mot de la fin - la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan.
* Lecalvez (Eric), novembre 1996, la description focalisée *in Poétique 108*, Seuil.
* Lecarme (Jacques) et Lecarme-Tabone (Eliane), 2ème éd. 1999, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin .
* Lejeune (Philippe), 1971, *L'autobiographie en France*. Ed. A. Colin, Paris,.
* Lejeune (Philippe), 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil,.
* Le Queler (Nicole), 1996, *Typologie des modalités*, France, Presses Universitaires de Caen.
* Lintvelt (Jaap), 1981/1989, *Essai de Typologie narrative "le point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti.
* Lukacs (Georges): 1963; *La théorie du roman*, Paris , éd. Gonthier.
* Madelénat (Daniel), 1984, *La biographie*, Paris, PUF.
* Madelénat (Daniel), *Mémoires*, in De Beaumarchais, Contry et Rey (éds), 1998. *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris.
* Madelénat (Daniel),Voyage, in De Beaumarchais, Contry et Rey (éds), 1998. *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris.
* Maingueneau (Dominique), 1990, (2ème édition), *Eléments de linguistique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
* Maingueneau (Dominique), 1990, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
* Maingueneau (Dominique), 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
* Maingueneau (Dominique), 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
* Marti (Marc), 1999, La clôture narrative, propositions d'analyse théorique, *in Narratologie 2*.
* Mathieu - Colas (Michel), 1986, Frontières de la narratologie, *in Poétique*, 65.
* Millet (Louis) & Morin, (Violette), 1985, Héros et Idoles, *in Encyclopaedia Universalis*, Paris, S.A., France, Corpus 9
* Mitterand (Henri), 1980/ 1986, *Le discours du roman*, Paris, PUF, écriture.

* Molho (Maurice), 1985, Le roman picaresque, Encyclopaédia Universalis, Corpus 14, Paris, 1985.
* Moeschler (Jacques) et Reboul (Anne), 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil.
* Morel (Mary-Annick), 1983, Vers une rhétorique de la conversation in DRLAV, 29, Paris.
* Morier (Henri), 1981, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.
* Ozwald (Thierry), 1996, *La Nouvelle*, Paris, Hachette.
* Pachet (Pierre), 1990, *Les baromètre de l'âme: Naissance du journal intime*, Paris, Hatier.
* Patry (Richard), 1993, L'analyse de niveau discursif en linguistique: cohérence et cohésion, in Nespoulous (J-Luc) (ed.), *Tendances actuelles en linguistique générale*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel- Paris,
* Pavel (Thomas), 1988, *Univers de la Fiction*, Paris, Seuil.
* Pavis (Patrice), 2002, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
* Pérouse (Gabriel A.), 1977, *Nouvelles françaises du XVIe siècle: images de la vie du temps*, Genève, Droz.
* Pérouse (Gabriel A.), 1981, "De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne. Contribution à l'étude de la naissance de l'essai", in Lionello Sozzi, *La Nouvelle Française à la Renaissance*, Genève, Slatkine.
* Picard (Michel), 1986, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit.
* Picard (Michel), 1989, *Lire le temps*, Paris, Minuit.
* Piégay-gros (Nathalie), 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
* Pillu (Pierre), 1984, *«Lecture du roman autobiographique»* in *La lecture littéraire*. Colloque de Revu Critique, juin, 1984.
* Prince (Gerald), 1973, Introduction à l'étude du narrataire, *in Poétique 14*.
* Prince (Gerald), "Le discours attributif et le récit" *in Poétique 35*.
* Propp (Vladimir), 1928/1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
* Puzin, (Claude) 1984, *Le Fantastique, Textes, commentaires et Guides d'analyse*, Paris, Nathan.
* Queffélec (L), 1989, Le roman français au XIX siècle, Paris, P.U.F. QSJ n° 2466, 1989.

* Rabatel (Alain), 1997, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck / Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz.
* Rabatel (Alain), 1998, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.
* Rabatel (Alain), 2004, Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun, in SEMEN (Revue de sémio-linguistique des textes et discours) n°17, Paris, Presses Universitaires Franc-comtoises.
* Raimand (Michel): 1989, *Le roman*, Paris, A Colin/Massan.
* Revel (Nicole) et autres, Art. Epopée, 1997, *in Encyclopaedia Universalis: Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Alain Michel.
* Ricardou (Jean), 1973, *Le nouveau roman*, Seuil, 1990.
* Ricœur (Paul), 1983, *Temps et récit: l'intrigue et le récit historique*, Tome 1, Paris, Seuil.
* Ricœur (Paul), 1986, *Du texte à l'action*, Paris, Esprit/Seuil.
* Ricœur (Paul), 1996, Herméneutique, *in Universalis*, France, S.A.
* Ricœur (Paul), 1996, Mythe, *in Universalis*, France S.A.
* Riffaterre (Michael), 1982, L'illusion référentielle *in Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
* Rimmon (Shlomith), 1983, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London and New- York, Methuen.
* Rivara (René), 2000, *La Langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.
* Roudaut (Jean), 1996, Récit de voyage, *in Encyclopaedia Universalis*, Paris.
* Rousset (Jean), 1995, *Forme et signification*, éd. José corti.
* Ruth (Ronen), septembre 1990, La focalisation dans les mondes fictionnels *in Poetique*, n°83, Seuil.
* Rousset (Jean), 1982, (1er trim.), La question du narrataire (in) colloque de Cerisy: *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Editions Clancier - Guénaud.
* Ruth (Ronen), 1994, *Possible Worlds in Literary theory*, Great Britain, Cambridge University Press.
* Sadoulet (E.L.), 1988, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck.
* Schaffer (Jean-Maire), 1989, *Quest-ce un genre littéraire¢*, Paris, Seuil.

* Searle (John . R.), 1972, *Les actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
* Searle (John . R.), 1982, *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit.
* Scholes (Robert), 1981, "Afterthoughts on narrative II, Language, Narrative, and Anti-Narrative, in W.J.T.Mitchel", *On Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
* Simonsen (Michèle), 1998, Conte, in De Beaumarchais, Contry et Rey (éds), 1998. *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris.
* Smith (Pierre), 1996, Mythe, *in Universalis*, France S.A.
* Soriano (Marc), 1996, Fable, *in Encyclopaedia Universalis*, Paris.
* Souriau (Etienne), 2004, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F., Paris.
* Souiller (D), 1980, *Le roman picaresque*, P.U.F.
* Sperber (Dan), Wilson (Deirdre), 1989 (pour la traduction française), *La Pertinence; Communication et Cognition*, Paris, Minuit.
* Šrámek (JiŕÍ), 1990, pour une définition du métarécit, L 11, *Etudes Romanes de BRNO XX*.
* Stalloni (Yves), 2000, *Les genres littéraires*, Nathan, Paris.
* Stalloni (Yves), 2006, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand. Colin.
* Suleiman (Susan Rubin) ,1983, *Le roman à thèse ou lautorité fictive*, P.U.F, Paris.
* Tadié (Jean-Yves), 1978, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
* Tadié (J.Y.): 1982, *Le roman daventures*, P.U.F., Paris.
* Tarchouna (Mahmoud), 1982, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunis.
* Tarcgiyna (Mahmoud), 1982, *Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols*, Tunus.
* Todorov (Tzvetan), 1981, Les catégories du récit littéraire *in l'analyse structurale du récit (Communications 8, 1966)*. Paris, Seuil,Collection Points.
* Todorov (Tzvetan), 1968, Qu'est ce que le structuralisme? *Poétique*, Seuil.
* Todorov (Tzvetan), 1968, 2. *Poétique*, Paris, Seuil.
* Todorov (Tzvetan), 1969, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague-Paris.
* Todorov (Tzvetan), 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

* Todorov, (Tzvetan), 1971, 1978, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit,* Seuil.
* Todorov (Tzvetan), 1965, *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes,* ed. Seuil, Paris.
* Todorov (Tzvetan), 1981, Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique, suivi de Ecrits de Bakhtine,* Paris, Seuil.
* Todorov, (Tzvetan), 1987, *La notion de la littérature et autres essais,* Paris, Seuil, Collection Points.
* Tomachevski, Thématique, 1965, *in Théorie de la littérature,* Paris, Seuil.
* Van Den Heuvel (Pierre), 1985, *Parole, Mot, Silence,* Paris, Librairie José Corti.
* Van Rossum- Guyon (Françoise), 1970, *Critique du roman (Essai sur la "Modification" de Michel Butor),* Paris, Gallimard.
* Vazquez (Medel), Manuel (Angel), (S.D.), La Construction du personnage comme procès transdiscursif, *in Le Personnage Romanesque,* Colloque international, Nice,14,15,16 Avril 1994, Nice, Association des publications de la faculté des lettres de Nice, Cahiers de narratologie, N°6.
* Versini (Laurent ), 1979, *Le roman épistolaire,* P.U.F.
* Vial (Charles), EI2, art. Qissa, Volume 5.
* Vietor(Karl), 1986, *«L'histoire des genres littéraires»* in: *Théorie des genres,* ed. Seuil, Paris.
* Vion (Robert), 2001, Effacement énonciatif et stratégies discursives, *in De la syntaxe à la narratologie énonciative,* DE Mattia, Monique et Joly, André (éds), Paris, Ophrys, Gap.
* Vion (Robert), 2006, Modalisation, Dialogisme et polyphonie *in Le Sens et ses Voix: Dialogisme et Polyphonie en langue et en discours,* sous la direction de Laurent Perrin, Revue Recherches Linguistiques, N°28.
* Wales (Katie), 1989, 1990, 1991, *A Dictionary of Stylistics,* London and New York, Published Longman.

# مصطلحات المعجم بالفرنسية

**A**

Achronie
Actant
Acte de focalisation
Acte de langage
Acte illocutionnaire
Acte illocutoire
Acte locutoire
Acte perlocutoire
Acte propositionnel
Acteur
Action
Agent
Amorce
Anachronie
Analepse
Ancrage
Anecdote
Anisochronie
Allégorie
Allocutaire
Altération
Alternance
Amplitude
Annonce
Anticipation
Aparté
Architexte
Aspectualisation
Assimilation
Assumption
Auctoriel
Auteur
Auteur abstrait
Auteur concret
Auteur implicite
Auteur impliqué
Auteur réel
Autofiction
Autonomie différentielle
Autoportrait
Auto-récit
Autobiographie
Autofiction
Autonomie

**B**

Base morphologique
Bifurcation
Biographie
Burlesque

**C**

Carré sémiotique
Catalyse
Centre d'orientation du lecteur
Chronotope

Clôture
Co-énonciateur
Cohérence
Collage
Compétence
Composante discursive
Composante narrative
Configuration
Conjonction
Consonance discursive
Construction en paliers
Conte merveilleux
Conte philosophique
Contenu propositionnel
Conte populaire
Contexte
Contrat
Contrat de lecture
Co-texte
Couplage des fonctions
Courant de conscience

D

Début
Décor
Devoir faire
Descriptaire
Description
Descripteur
Destinataire
Destinateur
Dialogisme
Dialogue
Dialogue intérieur
Diègèsis
Dimension argumentative
Dimension cognitive
Discours
Discours attributif
Discours diégétique
Discours direct
Discordance énonciative
Discours extradiégétique
Discours immédiat
Discours indirect
Discours indirect libre
Discours métanarratif
Discours narratif
Discours narrativisé
Discours raconté
Discours référentiel
Discours romanesque
Discours stylisé
Discours transposé
Disjonction
Dispositif
Dissonance
Dissonance discursive
Discordance énonciative
Distance
Distanciation
Durée

E

Echange
Ecriture du Moi
Effacement énonciatif
Effet de réel
Ellipse
Enchaînement
Enchâssement
Enfilage
Enoncé du faire
Enoncé narratif

Enonciation
Epitexte
Epopée
Epreuve
Espace
Espace autobigraphique
Espace fonctionnel
Espace référentiel
Espace signifiant
Essai narratif
Etat Initial
Etrange
Evènement
Extadiégétique
Evaluation finale

F

Fable
Faire
Faire interprétatif
Faire persuasif
Fantastique
Fiction
Figures du discours
Fin
Flash - back
Focalisataire
Focalisateur
Focalisé
Focalisation
Focalisation interne
Focalisation interne variable
Focalisation zéro
Fonction
Fonction cardinale
Fonction catalyse
Fonctions du narrateur
Fonctionnalité différentielle
Formalisme russe
Foyer de narration
foyer narratif
Fréquence

G

Genre littéraire

H

Héros
Histoire
Hypertexte
Hypertextualité
Hypotexte

I

Illocuteur
Illusion référentielle
Imaginaire
Implicite
Incipit
Indice
Individuation
Informant (s)
Interaction verbale
Intertextualité
Intervention
Intrigue
Instance narrative
Isochronie
Isodiégétique
Isotopie
Isotopie énonciative
Itération externe

Itération généralisante
Itération interne

J

Jonction
Journal intime

K

Khabar

L

Lecteur
Lecteur abstrait
Lecteur concret
Lecteur idéal
Lecteur implicite
Lecteur impliqué
Lecteur modèle
Lecteur virtuel
Lecteur réel
Leurre
Lieu dédoublé
Lieu délimité
Logique des actions
Lois du discours

M

Macro-acte de discours
Manipulation
Maqama ( Séance )
Maximes conversationnelles
Mémoires
Merveilleux
Métadiscours
Métafiction
Métalepse
Métarécit
Mimésis
Mise en Abyme
Mise en relation
Modalité
Modèle actantiel
Monologisme
Monologue
Monologue autobiographique
Monologue autonome
Monologue auto-narrativisé
Monologue auto-rapporté
Monologue intérieur autonome
Monologue intérieur rapporté
Monologue narrativisé
Monologue rapporté
Monologue remémoratif
Motif
Motivation
Mouvements narratifs
Mythe

N

Narrataire
Narrateur
Narrateur actoriel
Narrateur anonyme
Narrateur extradiégétique
Narrateur hétérodiégétique
Narrateur homodiégétique
Narrateur intradiégétique
Narration
Narration antérieure
Narration intercalée
Narration ultérieure
Narrativisation

Narrativité
Narratologie
Narré
Niveaux narratifs
Nouvelle
Novella
Noyau

**O**

Objet de valeur
Objet modal
Opérations descriptives
Ordre temporel
Orientation argumentative

**P**

Pacte autobiographique
Pacte fantasmatique
Pacte narratif
Pacte référentiel
Pacte romanesque
Panorama
Paralepse
Paralipse
Paratexte
Parcours narratif
Parcours figuratif
Parodie
Parole isolée
Pastiche
Patient
Pause
Pensée directe libre
Pensée indirecte libre
Percevant
Performance
Péritexte
Personnage
Personnage focal
Personne
Perspective narrative
Perturbation
Poème narratif
Poétique
Point de vue
Point de vue intérieur
Point de vue intérieur multiple
Point de vue omniscient
Polymodalité
Polyphonie
Portée
Posé
Pouvoir faire
Pragmatique
Prolepse
Programme narrative
Présupposé
Proposition narrative
Pseudo-diégétique
Pseudo itératif
Pseudo-temporalité
Psycho-récit

**Q**

Qualification différentielle

**R**

Rappel
Récit
Récit à focalisation multiple
Récit à la première personne
Récit à la troisième personne
Récit autodiégétique
Récit cadre

Récit détaillé
Récit d'évènements
Récit de paroles
Récit de pensées
Récit de voyage
Récit encadré
Récit extradiégétique
Récit factuel
Récit fictionnel
Récit hétérodiégétique
Récit homodiégétique
Récit intradiégétique
Récit itératif
Récit métadiégétique
Récit métanarratif
Récit non focalisé
Récit poétique
Récit prédictif
Récit référentiel
Récit remémoratif
Récit répétitif
Récit singulatif
Réécriture
Reformulation
Registre
Règles de dérivation et d'action
Renvoi
Réparation
Réparation du manque
Représentation
Rôle actantiel
Rôle thématique
Roman
Roman antique
Roman à thèse
Roman à tiroirs
Roman autobiographique
Roman biograhique
Roman d'apprentissage
Roman d'anticipation
Roman d'aventures
Roman- document
Roman épistolaire
Roman-feuilleton
Roman fleuve
Roman historique
Romancier omniscient
Roman noir
Roman pastoral
Roman pédagogique
Roman personnel
Roman philosophique
Roman Picaresque
Roman policier

## S

Sanction
Savoir faire
Scénario
Scène
Schéma quinaire
Sémiotique narrative
Séquence
Séquence descriptive
Séquence narrative
Situation
Situation narrative
Soliloque
Sommaire
Sous-genre romanesque
Structure actorielle
Suspense
Style direct
Style direct libre
Style indirect

Style indirect libre
Sujet
Sujet d'état
Sujet de conscience
Sujet de la focalisation
Sujet de perception
Sujet focalisateur
Sujet opérateur
Sujet percevant
Surnaturel
Syllepse temporelle

T

Temporalité narrative
Temps de la narration
Temps de la lecture
Temps de l'écriture
Temps de l'histoire
Trajet
Transfocalisation
Transposé
Transtextualité
Transvocalisation
Travestissement
Travestissement burlesque

U

Unités narratives
Univers diégétique

V

Vision «avec»
Vision «du dehors»
Vision «par derrière»
Vitesse
Voix
Vouloir faire
Vraisemblance

# مصطلحات المعجم بالإنكليزية

## A

Abstract author
Abstract Reader
Achrony
Actant
Action
Actor
Actantial model
Actantial role
Actorial narrator
Actorial structure
Addressee
Addresser
Advance mention
Adventure novel
Agent
Allegory
Alteration
Alternance
Amplitude
Anachrony
Analepsis
Anchorage
Anecdote
Anisochrony
Anonymous narrator
Anticipation novel
Antique novel
Apprenticeship novel
Argumentative dimension
Argumentative Orientation
Archi-text
Aside
Assimilation
Assumption
Autonomous interior monologue
Autonomous monologue
Autobiographical Pact
Author
Auctorial
Autobiographical monologue
Autofiction
Autobiography
Autobiographical space
Autodiegetic narrative
Attributive Discourse
Averral

## B

Beginning
Being able to do
Bifurcation
Black novel
Biographical novel

## C

Cardinal Function

Catalysis
Catalytic Function
Center of consciousness
Character
Chronotope
Clues Indices
Co-enonciator
Cognitive dimension
Coherence
Collage
Competence
Concrete author
Configuration
Conjunction
Context
Contract
Conversational maxims
Coupling of Functions
Cotext

**D**

Decor
Delimited space
Deontic modality
Derivation of action rules
Described person
Describor
Description
Descriptive operations
Descriptive sequence
Detailed narrative
Detective novel
Dialogism
Dialogue
Diegesis
Diegetic Discourse
Diegetic universe
Differential autonomy
Differential functionality
Differential qualification
Direct Speech
Direct style
Discourse figures
Discourse Macro-act
Discourse maxims
Discursive component
Discursive consonance
Discursive Discord
Disjunction
Distance
Distancing
Document novel
Dual space
Duration

**E**

Ellipsis
Embedding
Ending
Enunciation
Enunciative Discordance
Enonciative erasure
Enunciative isotopy
Epic
Epistoraly Novel
Episodic novel
Epitext
Exchange
External Iteration
External vision
Extradiegitic
Extradiegetic discourse

Extradiegetic narrator
Event
Events narrative

F

Fable
Factual narrative
Fantastic
Fiction
Fictional narrative
Figurative path
Final evaluation
First Person narrative
Flashback
Focal character
Focalization
Focalization Act
Focalized
Focalizee
Focalizer
Focalizing center
Folktale
Former narration
Frame narrative
Framed narrative
Free direct thought
Free direct style
Free Indirect Speech
Free indirect style
Frequency
Function
Functional space

G

Generalizing iteration
Given

H

Having the volition to do
Hero
Heterodiegetic narrative
Heterodiegetic narrator
Historical Novel
Homodiegetic narrative
Homodiegetic narrator
Hypertext
Hypertextuality
Hypotext

I

Ideal reader
Illocutionary
Illocutionary act
Illusion
Imaginary
Immediate Speech
Implicated author
Implicit
Implied author
Implied Reader
Index
Indirect Speech
Indirect style
Individuation
Informant(s)
Intercalated narration
Interior point of view
Internal Dialogue
Internal focalization
Internal Iteration
Interpretative act
Intertextuality
Intervention
Intimate journal

Intradiegetic narrative
Intradiegetic narrator
Isochrony
Isodiegetic
Isolated speech
Isotopy
Iterative narrative

J

Journey narrative
Junction

L

Later narration
Literary genre
Logic of actions
Ludicrous disguising

M

Maqama
Manipulation
Marvellous
Marvellous tale
Memories
Metadiegetic narrative
Metadiscourse
Metafiction
Metalepsis
Metanarrative
Metanarrative discourse
Mimesis
Misdeed
Modal object
Modality
Model Reader
Monologism
Monologue
Motif
Motivation
Motive
Multi-focalization narrative
Multiple interior point of view
Myth

N

Narrated
Narrated Discourse
Narratee
Narrating
Narrative
Narrative clause
Narrative Discourse
Narrative focus
Narrative essay
Narrative instance
Narrative Levels
Narratized monologue
Narrative movements
Narrative poem
Narrative Program
Narrative pact
Narrative Path,
Narrative Process
Narrative sequence
Narrative Semiotics
Narrative situation
Narrative temporality
Narrative text
Narrative time
Narrative Type
Narrative units
Narrative utterance
Narrativity

Narrativization
Narrativized discourse
Narratology
Narrator
Narrator's Functions
Neutral narrative type
Non focalized narrative
Non focalized narrative type
Novel
Novelistic Discourse
Novelistic subgenre
Novella
Novel of Ideas
Novelistic Pact

## O

Omniscient Novelist
Omniscient point of view
Opening
Operator subject
Overhead vision

## P

Panorama
Paralepsis
Paralipsis
Paratext
Parody
Pastiche
Pastoral novel
Patient
Pause
Pedagogical novel
Pentaginal structure
Perceiver
Perceiving center
Perspective narrative
Perceptual center
Performance
Peritext
Perlocutionary Act
Personal novel
Perturbation
Person - deixis
Persuasive act
Phantasmatic pact
Phenotext
Philosophical novel
Philosophical story
Picaresque novel
Plot
Poetic narrative
Poetics
Point of view
Polymodality
Polyphony
Polyphonic narrative
Postponement
Pragmatics
Predictive narrative
Presupposed
Prolepsis
Proof
Propositional Act
Propositional content
Pseudo- diegetic
Pseudo Iterative
Pseudo -temporality
Psycho-narrative
Putting in touch or in relationship

## R

Reach
Reader

Reader orientation center
Reading time
Real Effect
Real reader
Recalling
Recalling monologue
Recalling narrative
Receiver
Referential illusion
Referential narrative
Referential Pact
Referring Discourse
Referring space
Reformulation
Register
Repair work
Reparation
Repairing a lack
Repetitive narrative
Reported discourse
Reported inner monologue
Reported monologue
Representation
Re-writing
River novel

## S

Sanction
Scalar construction
Scenario
Scene
Self narrative
Self narrated monologue
Self- portrayal
Semiotic Square
Sequence
Sequencing
Serial novel
Short Story'
Signifying space
Simultaneous narrative
Singulative Narrative
Situation
Soliloquy
Space
Speech Act
Speach event
Speech Narrative
Speed
State subject
State utterance
Story
Story Time
Strange
Stream of consciousness
Stylistic Discourse
Subject
Summary
Supernatural
Suspens
Syllepsis Temporal

## T

Temporal order
Text
The encoding of «self» in narrative
Thematic role
Third-person narrative
Thoughts Narrative
Transfocalization
Transtextuality

## V

Value object

variable internal focalization
Verbal interaction
Verisimilitude
Virtual Reader
vision
Vision with Overhead
Voice

**W**

Weaving
writing time

**Z**

Zero focalization



# فهرس المصطلحات

## باء



## تاء

## خاء

## دال



## ذال



## راء

## زاي



## سين

## شين



## صاد

## ضاد



## عين

## كاف



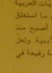
## لام



## ميم

## نون

## واو









لقد أردنا لهذا المعجم أن يسدّ ثغرة في السرديّات العربيّة فيقدّم للباحثين والطلبة أداة عمل توضح لهم ما استغلق وتواكب ما جدّ في هذا المجال المتّسع الذي أصبح منذ سنوات قليلة يتصدّر المباحث الأدبيّة وغير الأدبيّة. ولعلّ هذه الفورة قد أسهمت في تنزيل السرديّات منزلة رفيعة في المجال الثقافي العربي

لقد تطلّب إنجاز مثل هذا المعجم وقتاً وجهداً بذلته مجموعة من الباحثين المتخصصين مؤمنة بأهمية العناية بالمصطلح في مجال السرد، عناية تساعد على كشف الغموض ومقاومة التذبذب والاضطراب.

كما تطلّب أيضاً تعاون مجموعة من الناشرين من أقطار عربية مختلفة، آمنت بأن نشر وترويج مثل هذا العمل في الوقت نفسه لدى قرّاء العربية يساهم في تحقيق غاية هامّة تهدف: التجاوز والتوحيد والمواكبة.

فهو تجاوز للمحاولات السابقة، وهو توحيد لما وقع استعماله بصورة مختلفة دون تمحيص وتفاعل، وهو أيضاً مواكبة لما توصّل إليه النقاد والباحثون الغربيون في المصطلحات السردية



لبنان
ISBN 978-9953-71-603-9





تونس
ISBN 978-9973-33-294-3